

Henry Arthur Jones' Dramen.

DISSERTATION

ZUR

ERLANGUNG DER DOKTORWÜRDE

BEI DER

PHILOSOPHISCHEN FAKULTÄT

DER

GROSSHERZOGLICH HESSISCHEN LUDWIGS-UNIVERSITÄT
ZU GIESSEN

EINGEREICHT VON

HANS TEICHMANN
geboren zu Berlin.



GIESSEN 1913.
BUCHDRUCKEREI OTTO MEYER,
LUDWIGSTRASSE 30.

Genehmigt durch das Prüfungskollegium
am 10. Februar 1913.

Referent: Dr. Horn.

Inhalts-Verzeichnis.

Seite

Einleitung 7
Jones' Lebenslauf 9
Jones' Werke:
Liste der Hauptwerke mit Aufführungsdaten . . . 12
I. Überblick über Jones' Dramen:
a) I. Periode: 1878–1884 17
b) II. Periode: 1884–1891 20
c) III. Periode: 1891–1904 22
d) IV. Periode: 1906–1912 25
II. Die wichtigsten Problem-Dramen Jones':
a) Breaking a Butterfly (1884) 26
b) Saints and Sinners (1884) 28
c) Judah (1890) 34
d) The Tempter (1893) 36
e) Michael and his Lost Angel (1896) 41
f) The Physician (1897) 43
g) Mrs. Dane's Defence (1900 46
III. Charakterististik der Dramen Jones':
a) Inhalt 49
b) Technik 52
c) Charaktere 57
Schluss 59
Anhang: Auszüge aus Jones' Vorlesungen 61

Literatur-Verzeichnis.

Archer, William: English Dramatists of To-day. London 1882.
— The Theatrical „World." A Yearbook. London 1893–97.
— Study and Stage, a Yearbook of Criticism. London 1899.
— Play-Making. London 1912.
Borsa, Mario: The English Stage of To-day. Translated from the original etc. by S. Brinton. London 1908.
Bulthaupt, Heinrich: Dramaturgie des Schauspiels. Band IV: Ibsen, Wildenbruch, Sudermann, Hauptmann. Oldenburg und Leipzig 1901.
Clarence, R.: The Stage Cyclopaedia. London 1909.
Collin, Josef: Henrik Ibsen. Heidelberg 1910.
Engel, Ed.: Geschichte der englischen Literatur. Leipzig 1906.[6]
Filon, Augustin: Le Théatre anglais. Paris 1896.
— The English Stage. Being an Account of the Victorian Drama. Translated from the French by Frederic Whyte with an Introduction by Henry Arthur Jones. London, New-York 1897.
Freytag, Gustav: Die Technik des Dramas. Leipzig 1901.[9]
Groth, E.: In R. Wülkers Geschichte der englischen Literatur. II, 273 ff. Die englische Literatur der Gegenwart von Prof. Dr. E. Groth. Leipzig und Wien 1907.[2]
The Green Room Book or Who's Who on the Stage. Ed. by John Parker, London 1909.
Jones, Henry, Arthur: Plays published, London and New-York: Macmillan & Co., auch Samuel French.
— The Renascence of the English Drama. London 1895.
— The Censorship Muddle and a Way out of it. London 1909.
— The Foundations of a National Drama. A Lecture delivered at the Royal Institution, Albemarle Street, W. March 18th, 1904.
— The Corner Stones of Modern Drama. A Lecture delivered at Harvard University, U. S. A. October 31 st, 1906.
— Literature and the Modern Drama. A Lecture delivered at Yale University, November 5th, 1906.
— The Aims and Duties of a Nationai Theatre. A Lecture delivered in Earl Hall, Columbia University January 26, 1911.
Kellner, Leon: Die englische Literatur im Zeitalter der Königin Victoria. Leipzig 1909.
Spies, Heinrich: Das moderne England. Straßburg 1911.
The Stage Year Book. Edited by L. Carson. London 1912.
Walkley, A. B.: Playhouse Impressions. London 1892.

Zeitungen und Zeitschriften.

The Academy. — The Albany Review. — The Atlantic Monthly (Boston). — The Critic, New Series (New.-York). — The Daily Telegraph. — Fortnightly Review. — The Nineteenth Century Review. — The Pall Mall Magazine July 1900. — Revue des Deux Mondes. — The Theatre, New Series (London 1883–97.) — The Times. —

[Nach dem *Literarischen Echo* vom 15. März 1913, S. 853 ist neuerdings ein Buch von J. erschienen unter dem Titel *The Foundations of a National Drama* (London, Chapman and Hall); darin „vereinigt er eine Reihe von Aufsätzen und Vorträgen, die innerhalb der letzten siebzehn Jahre entstanden sind.“ — Korrektur-Note.]

Einleitung.

Das englische Drama hat den wuchtigen Schlag, den ihm der Puritanismus durch die Schließung der Theater am 2. September 1642 beibrachte, bis heute noch nicht völlig verwunden. Noch heutigen Tages erscheint manchen Kreisen des englischen Volkes das Theater als eine minderwertige Institution. Daneben spielt die Geldfrage in dem Lande des bedeutendsten Handels eine große Rolle. Die Theaterdirektoren lassen sich weniger durch künstlerische als geschäftliche Gesichtspunkte leiten. Subventionierte Theater sind bis jetzt ein frommer Wunsch geblieben, da sie dem in England ganz besonders herrschenden kaufmännischen Grundsatze des freien Wettbewerbs zuwiderlaufen.

Die Dramatiker sehen sich deshalb veranlaßt, dem Geschmacke des großen Publikums sich möglichst anzupassen, um ihre Werke zur Aufführung gebracht zu sehen, denn das noch heute in England fast ausschließlich bestehende System der Aufführung eines Stückes bis zur völligen Erschöpfung seiner Zugkraft läßt den Theaterdirektor bei der Auswahl eines Stückes auf den Geschmack der Massen große Rücksicht nehmen.

Daher kommt es, daß das Melodrama (Volksstück) [1]) höherer und niederer Art und seine Abart das Detektiv- und Invasionsstück, die Londoner Bühnen beherrschen.

---

[1]) Eine Definition des hier verschiedentlich gebrauchten Ausdrucks „Melodrama“ sei hier nach dem Oxforder Wörterbuch gegeben:

In early 19th century use, a stage-play (usually romantic and sensational in plot and incident) in which songs were interspersed, and in which the action was accompanied by orchestral music appropiate to the situations. In later use the musical element gradually ceased to be an essential feature of the „melodrama“, and the name now denotes

Seit den achtziger Jahren des verflossenen Jahrhunderts sucht sich das englische Drama etwas von der Herrschaft des Melodramas und der Posse freizumachen, und angeregt durch das Problem-Drama Ibsens und der Franzosen, verschaffte sich eine Reihe von Bühnenschriftstellern Beachtung, unter denen in erster Reihe Arthur Pinero, Henry Arthur Jones und Bernard Shaw zu nennen sind.

Diese neue Richtung wurde gefördert durch die Kritik, die sich seit William Archer mit großer Unerschrockenheit von den Fesseln des Geschmacks der Masse und der Rücksicht auf die Theaterleiter freizumachen anfing.

---

a dramatic piece characterized by sensational incident and violent appeals to the emotions, but with a happy ending.

Im *Silver King* verlangt Jones in seinen Bühnenanweisungen noch durchaus das musikalische Unterstreichen einzelner Stellen (Music cue), besonders wenn er rührselig wirken will; später fallen diese Angaben fort.

Jones' Lebenslauf[1].

Henry Arthur Jones wurde am 20. September 1851 in Grandborough (Buckinghamshire) als Sohn eines Bauern geboren. Seine Mutter stammt ebenfalls aus bäuerlichem Geschlecht. Der Knabe verbrachte seine Jugendjahre ausschließlich auf dem Lande und hatte dort Gelegenheit, alt-englisches Dorfleben kennen zu lernen, bevor es durch Eisenbahn und andere Einflüsse des modernen Verkehrs umgestaltet wurde. Der Erfolg seiner Erstlings-Werke beruht auf der guten Beobachtung und Kenntnis des Landes und seiner Bewohner. Der Knabe zog soviel Nutzen wie möglich aus einem elementaren Dorfschul-Unterricht. In dem kleinen Einakter *An Old Master* (Der alte Schulmeister) beschreibt Jones in amüsanter Weise seines alten Lehrers Herzensgüte und geringe Begabung für den Lehrberuf, die naturgemäß von den Schülern für ihr Freiheits-Bedürfnis reichlich ausgenutzt wurden. Schon mit dreizehn Jahren, selbst für englische Verhältnisse ungewöhnlich früh, widmet sich der Knabe dem Kaufmannsstande, um für sich selbst zu sorgen, und beginnt bald, die Herausgeber von Zeitschriften mit seinen Beiträgen, die fast immer mit Dank zurückgesandt werden, zu überschütten. Mit achtzehn Jahren sieht Jones zum ersten Male ein Theaterstück. Das Melodrama *Leah*, das er im Haymarket Theatre zu sehen bekommt, begeistert ihn derartig für die Bühne,

---

[1]) Die Biographie ist zusammengestellt nach:

1) dem Green Room Book.
2) autobiographischen Angaben des Dichters in The Theatre vol. 8 vom 1. September 1886.
3) einem Artikel in dem Pall Mall Magazine von Juli 1900 und
4) Angaben Mr. Jones' im Briefwechsel mit dem Verfasser.

daß er die ganze Zeit, die ihm seine kaufmännische Tätigkeit übrig läßt, der Abfassung von dramatischen Arbeiten widmet. Aber er hat mit seinen Manuskripten bei den Londoner Theater-Direktoren denselben Mißerfolg wie vorher bei den Zeitschriften-Verlegern. Endlich im Sommer 1879 hatte er das Glück, das kleine Lustspiel *A Clerical Error* an den bekannten Schauspieler und Theaterdirektor Wilson Barrett zu senden. Wilson Barrett war damals Leiter des Grand Theatre in Leeds; er schrieb Jones, daß er das Court Theatre in London übernommen habe und dort das Stück aufführen werde. Hiermit begann Jones' Laufbahn als Bühnenschriftsteller.

Nachdem er in Ein- und Zwei-Aktern Proben seines Könnens geliefert, schreibt er zuerst unter Mitarbeit erfahrener Theaterleute Melodramen. Sein erstes selbständiges größeres Stück ist *Saints and Sinners,* das bereits hervorragendes Können zeigt.

Schon im Jahre 1882 macht William Archer in seinem Buche *English Dramatists of To-day* auf die Bedeutung Jones' als Bühnenschriftsteller aufmerksam und sagt am Schlusse der Besprechung seiner Einakter[1]: „Mr. Jones, in fine, seems to possess a good deal of culture and a good deal of earnest aspiration, which may go far to supply the place of some more strictly dramatic qualities in which he is rather lacking. He has done too little as yet to permit one to predict with any certainty what may be expected of him; but he has done enough to establish for his future efforts a fair claim to respectful attention."

In den neunziger Jahren steht Jones auf der Höhe seines Könnens und gibt meisterhafte Zeichnungen der englischen Gesellschaft. Seit dieser Zeit ist er einer der von den Theater-Direktoren gesuchten Dramatiker.

In der Ausarbeitung seiner Stücke geht er sehr methodisch vor[2]. Den Vormittag benutzt er zum Aus-

---

[1]) a. a. O. S. 225.

[2]) Horace Wyndham: Dramatists and their methods. Pall Mall Magazine Juli 1900, S. 339.

denken der Handlung und der Einzelheiten, während er den Nachmittag zur Ausarbeitung und Entwicklung der gemachten Notizen verwendet. Er legt viel Sorgfalt auf die Ausarbeitung und ändert und poliert immer wieder.

In den letzten Jahren ist seine dramatische Tätigkeit geringer geworden. Seine Gesundheit ließ bisweilen zu wünschen übrig, und im Frühjahr 1912 mußte er sich einer gefahrvollen Operation unterziehen, die indessen sehr gut gelang und ihm seine frühere Frische wiedergab.

Sehr wertvoll und beachtenswert sind die Untersuchungen über den gegenwärtigen Tiefstand des englischen Dramas, die Jones in zahlreichen Zeitschriften-Artikeln niedergelegt hat, sowie seine Besserungsvorschläge[1]). Durch diese kritisierende Tätigkeit und durch die Originalität seiner Werke, die im krassen Gegensatz zu der Schablone seiner Vorgänger steht, hat er dem modernen englischen Drama unzweifelhaft wichtige Dienste geleistet.

---

[1]) Vgl. Anhang S. 63.

Der Betrachtung der Werke im einzelnen sei zunächst eine vollständige Liste derselben vorangeschickt.

Übersicht über Jones' Werke[1].

I. Periode: 1878—1884.

1878 ?	It's only round the Corner.
Exeter, Royal Theatre.	
1879, May 29.	Hearts of Oak.
Exeter, Royal Theatre.	A Drama in 2 Acts.
1879, August 19.	Elopement.
Theatre Royal, Oxford.	A Comedy in two Acts.
1879, October 13.	A Clerical Error.
Court Theatre.	A Comedietta in one Act.
1880, November 6.	An Old Master.
Princesses Theatre.	A Comedy in one Act.
1881, April 16.	His Wife.
Sadler's Wells.	A Play in five Acts.
	(Founded on novel „A Prodigal Daughter".)
1881.	Cherry Ripe.
Oxford Theatre.	
1882, January 26.	A Bed of Roses.
Globe Theatre.	A Comedietta in one Act.
1882, November 16.	The Silver King.
Princesses Theatre.	A Drama in five Acts.
	(Written with H. Herman.)
(Olympic, January 3, 1891;	
Lyceum, September 2, 1899;	
Adelphi, January 21, 1903.)	

[1]) Die Stücke der ersten Periode sind zum Teil in Lacy's Acting Edition of Plays, die der anderen Perioden bei Samuel French, London, erschienen.

1884, March 3. — Breaking a Butterfly.
Prince of Wales Theatre. — A Play in three Acts.
(Written with H. Herman. Founded on Ibsen's Norah.)

1884, May 22. — Chatterton.
Princesses Theatre. — A Play in one Act.

II. Periode: 1884—1891.

1884, September 17. — Saints and Sinners.
Greenwich, Prince of Wales Th. — A Play in five Acts.
Vaudeville, September 25, 1884,
and January 27, 1892.

1885, August 18. — Hoodman Blind.
Princesses Theatre — A Melodrama in four Acts.
and November 26, 1892. — (Written with Wilson Barrett.)

1886, February 18. — The Lord Harry.
Princesses Theatre. — A Romantic Drama in five Acts.
(Written with Wilson Barrett.)

1886, December. — The Noble Vagabond.
Princesses Theatre. — Melodrama.

1887, January 17. — Hard Hit.
Haymarket Theatre. — A Play in four Acts.

1887, November 7. — Heart of Hearts.
Vaudeville Theatre. — A Play in three Acts.

1889, April 27. — Wealth.
Haymarket Theatre. — A Play in four Acts.

1889, August 27. — The Middleman.
Shaftesbury Theatre. — A Play in four Acts.

1890, May 21. — Judah.
Shaftesbury Theatre. — A Play in three Acts.
(Avenue Theatre, January 30, 1892.)

1890, July 25. — Sweet Will.
Shaftesbury Theatre. — A Comedy in one Act.
(first performance New Club,
Covent Garden, March 5, 1887.)

1890, August 27. — The Deacon
Shaftesbury Theatre. — A Comedy Sketch in two Acts.

1891, January 15. Haymarket Theatre. (rev. His Majesty's Theatre February 16, 1909.)	The Dancing Girl. A Play in four Acts.

III. Periode: 1891—1904.

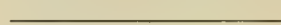
1891, November 2. Avenue Theatre.	The Crusaders. Comedy of modern London life in three Acts.
1893, January 26. Criterion Theatre.	The Bauble Shop. Play of modern London life in four Acts.
1893, September 20. Haymarket Theatre.	The Tempter. Poetical Play in four Acts.
1894, April 28. St. James's Theatre.	The Masqueraders. Play in four Acts.
1894, October 3. Criterion. (Wyndham's Theatre, May 16, 1901.)	The Case of Rebellious Susan. Comedy in three Acts.
1895, May 11. St. James's Theatre.	The Triumph of the Philistines. Comedy in three Acts.
1896, January 15. Lyceum Theatre.	Michael and his lost Angel. A Play in five Acts.
1896, April 21. Garrick.	The Rogue's Comedy. A Play in three Acts.
1897, March 25. Criterion.	The Physician. A Play in four Acts.
1897, October 6. Criterion. (rev. New Theatre, June 16, 1904 rev. Criterion, April 13, 1907)	The Liars. A Comedy in four Acts.
1898, October 29. Haymarket Theatre.	The Manœuvres of Jane. A Comedy in four Acts.
1899, April 12. His Majesty's Theatre.	Carnac Sahib. A Play in four Acts.
1900, September 26. Duke of York's Theatre.	The Lackey's Carnival. A Comedy in four Acts.

1900, October 2. Wyndham's Theatre; June 5, 1902.	Mrs. Dane's Defence. A Play in four Acts.
1902, March 11. Duke of York's Theatre.	The Princesses Nose. A Comedy in four Acts.
1902, September 9. Wyndham's Theatre.	Chance, The Idol. A Play in four Acts.
1903, March 2. Garrick.	Whitewashing Julia. A Comedy in three Acts.
1904, January 19. Haymarket Theatre.	Joseph Entangled. A Comedy in three Acts.
1904, August 27. Garrick.	The Chevalier. A Comedy in three Acts.

IV. Periode: 1906—1912.

1906, January 24. Terry's Theatre. (Withdrawn February 26.)	The Heroic Stubbs. A Play in four Acts.
1906, August 30. Hudson Theatre, New York. August 27, 1907, Hick's Theatre, London.	The Hypocrites. A Play in four Acts.
1906. (Privately Printed.)	The Goal. A Dramatic Fragment.
1907. (Privately Printed.)	The Evangelist. (originally entitled The Galilean's Victory.) A Tragi-Comedy of Religious Life in England in four Acts.
1908, November 3. Haymarket Theatre.	Dolly Reforming Herself. A Comedy in four Acts.
1909, December 20. The Palace Theatre.	The Knife. A Play in one Act (Sketch).
1910, October 24. The Alhambra.	Fall in Rookies. A Play in two Scenes (Sketch).

1910, December.	We can't be as bad as all that.
Nazimova Theatre (New York).	
1911, September 11.	The Ogre.
St. James's Theatre.	A Play in three Acts.
[Last performance (37 th) October 13.]	
1912, February.	Lidya Gilmore.
Lyceum Theatre (New York).	
1912, March 25.	The Middleman.
The London Coliseum.	A Version specially condensed by the Author.



I. Überblick über Jones' Dramen.

I. Periode: 1878—1884.

Die erste Periode ist gewissermaßen die Lehrzeit des Dichters in der dramatischen Kunst. Er schreibt in dieser Zeit hauptsächlich kleinere Stücke, die für die Literatur nicht von Bedeutung sind, und ausgesprochene Volksstücke (Melodramen), meistens unter Mitarbeit eines Theaterfachmanns. An dritter Stelle wären einige Adaptionen fremder Dramen und Novellen zu erwähnen. Dieser Abschnitt seiner dramatischen Tätigkeit gibt ein Bild des damaligen Tiefstandes des englischen Theaters. Ein Einakter sei hier kurz besprochen.

A Clerical Error.

Der Inhalt ist etwa folgender:

Minnie Heritage, Mündel des Pfarrers Richard Capel, liebt dessen Neffen, Dick Capel, der dummer Streiche wegen seit drei Jahren der Heimat fern geblieben ist. Der Pfarrer, der von der Zuneigung Minnies zu seinem Neffen nichts ahnt, bittet sie um ihre Hand, und aus einer Art von Pflichtgefühl heraus gibt ihm das Mädchen ihr Jawort. Unmittelbar darauf kehrt der Neffe zurück, jetzt ein geläuterter Mann und des größten Glückes würdig. Percy, der alte Butler, der eine Heirat seines alten Herrn ungern sehen würde, öffnet dem Pfarrer die Augen über die zwischen Minnie und Dick bestehende Zuneigung. Der Alte tritt jetzt zurück und vereinigt die beiden Liebenden, indem er erklärt, seine Liebeswerbung sei nur ein Scherz gewesen, um Minnies Zuneigung zu Dick auf die Probe zu stellen.

Es ist ein harmloses kleines Stück. William Archer bemerkt dazu[1]: „This motive is far from being new, and in its working out there are a good many elements of the commonplace.“

Jones' erstes größeres Werk und zugleich sein erster großer Erfolg war

The Silver King.

Dieses Stück zeigt aufs deutlichste die Schule, die er genossen und die seine Fähigkeiten zur Entwicklung gebracht hat. Es ist das rechte Volksstück, das noch heute die Zuhörerschaft eines jeden Vorstadt-Theaters in Spannung erhalten würde, jenes Gemisch von grober Realistik und Rührseligkeit; ein Werk, das an den Maschinenmeister und Beleuchtungstechniker nicht geringe Anforderungen stellt. Kurze Musiksätze müssen vielfach die Stimmung vertiefen. Selbst die Wirkung von Detektiv-Szenen, die sich jetzt zu einer selbständigen Gattung entwickelt haben, wird im *Silver King* nicht verschmäht. Der Inhalt des Stückes, das als Musterbeispiel eines Melodramas gelten kann, sei hier mitgeteilt, da es zum Verständnis für des Autors Behandlung späterer Stücke beiträgt.

Wilfred Denver hat in schlechter Gesellschaft sein ziemlich bedeutendes Vermögen vergeudet. Er hat am Derby-Tage beim Wetten kein Glück gehabt und den Schmerz über den Verlust seiner letzten Barschaft im Alkohol erstickt. In einer Wirtschaft bekommt er Streit mit dem ehemaligen Verlobten seiner Frau, dem Ingenieur Geoffrey Ware. Er stürzt davon mit der Drohung diesen zu erschießen. Inzwischen hat Captain Skinner, der das Haupt einer Diebesbande ist und der im Nebenhause des Ingenieurs Ware einen Einbruch plant, den leichtsinnigen Schreiber des Ingenieurs für seine Bande gewonnen. Der Schreiber läßt in der Abwesenheit des Ingenieurs Captain Skinner und seine Helfer ins Haus, und die Diebe machen sich daran die Wand zu durchbohren, um in den Tresor des Nebenhauses zu gelangen. Da erscheint der betrunkene Denver vor dem Hause und verlangt den Ingenieur zu sprechen. Um nicht die Aufmerksamkeit der Polizei zu erregen, läßt Skinner Denver in das verdunkelte Zimmer führen. Denver, der in der Absicht gekommen

---

[1]) English Dramatists of To-day S. 221.

war, den Ingenieur zu erschießen, wird von Skinner überwältigt und durch Chloroform bewußtlos gemacht. Unerwartet kommt aber der Ingenieur Ware von seinem Ausgang zurück und sieht die Einbrecher. Er ist eben im Begriff ans Fenster zu eilen, um Hilfe herbeizurufen, als Skinner ihn mit dem Revolver Denvers erschießt. Skinner und seine Komplizen entfliehen. Als Denver aus seiner Betäubung erwacht, sieht er den Leichnam des erschossenen Ware. Er kann sich der Vorgänge nicht erinnern, vermutet aber, selbst der Mörder des Ingenieurs zu sein. Von Gewissensbissen gepeinigt, geht er nach Hause und erzählt das Geschehene seiner Frau, die ihm zur Flucht verhilft. Kaum ist Denver fort, so erscheint auch schon ein Detektiv auf der Bildfläche. Währenddessen eilt Denver zum Bahnhof, steigt in den Expreß und gelangt wieder mit einer Minute Vorsprung aus dem Bereiche des Detektivs, der jetzt an die nächste Haltestelle telegraphiert, um den Flüchtling verhaften zu lassen. Während der Fahrt ist Denver aus dem Zuge gesprungen und hat sich in Sicherheit gebracht; der Zug aber stößt mit einem Güterzug zusammen, der Wagen, in dem Denver gesessen hatte, fängt Feuer und verbrennt vollständig. So glaubt alle Welt, daß der angebliche Mörder in den Flammen umgekommen und der Mord gesühnt sei. Als Denver aus der Zeitung den Eisenbahnunfall erfährt, nimmt er einen anderen Namen an und fährt nach Amerika.

Es vergehen drei und ein halbes Jahr. Die Familie Denvers ist in größte Not geraten. Sie hat auf dem Landgute des Diebeshauptmanns Skinner eine kleine Hütte bezogen, soll aber wegen des rückständigen Mietzinses ausgewiesen werden, was für den krank darniederliegenden Sohn den Tod bedeuten würde. Denver ist inzwischen aus Amerika zurückgekommen, wo er eine Silbermine entdeckt und kolossale Reichtümer erworben hat. Die Geldunterstützungen, die er seiner Frau geschickt hatte, sind nicht angekommen. Als er den Aufenthalt seiner Familie ermittelt hat, kann er wenigstens der großen Not ein Ende machen. Er entdeckt sich seinem alten Diener, der das Elend der Familie wacker geteilt hat, und gibt ihm Geld, um für die Unglücklichen zu sorgen. Der Diener muß aber versprechen, nichts von der Existenz Denvers zu verraten, da dieser sonst der Polizei ausgeliefert würde. Da sich Denver die Vorgänge der Mordnacht nicht zusammenreimen kann, so ist er fortgesetzt bemüht, Licht in das Dunkel zu bringen. Schließlich gelingt es ihm, indem er dem Schreiber, der ihm in der Mordnacht den Weg in das Zimmer des Ingenieurs gezeigt hatte, folgt, sich Zutritt zu dem Versammlungsort der Diebesbande zu verschaffen, wo er bei einem Streite der Diebe untereinander die Tatsache erfährt, daß Skinner der Mörder ist. Denver gibt sich jetzt seiner Frau zu erkennen, und Skinner wird der Polizei übergeben.

Von einer Charakter-Zeichnung oder einer Tendenz ist hier noch nichts zu spüren. Das Stück ist voll von

Unwahrscheinlichkeiten und Unmöglichkeiten, aber unleugbar geschickt im Aufbau und bühnenwirksam.

Auf eine der Adaptionen soll in dem folgenden Teil II näher eingegangen werden, weil es sich um die Bearbeitung der Nora von Ibsen handelt, der auch sonst unseren Autor beeinflußt hat. Im übrigen ist das Resultat dieser ersten Periode nicht gerade überwältigend. Die kurzen Stücke zeigen zwar manchmal schon des künftigen Meisters Hand, haben aber in ihrem Aufbau noch mancherlei Mängel. Die Stimmungen der Spieler werden dem Zuschauer oft durch Beiseite-Sprechen[1]) übermittelt. Grobe Witze suchen auf das Gallerie-Publikum zu wirken[2]). Durch seine Bearbeitung der *Nora* schlägt Jones dem Geiste Ibsens in's Gesicht. In der Gattung des Melodramas leistet er verhältnismäßig noch das beste. Die Arbeit dieser Zeit ist eine Frucht der Robertson'schen Schule, die damals den englischen Geschmack beherrscht, und was William Archer in *English Dramatists of To-day*[3]) von Robertson's Werk sagt, kann auch von dieser ersten Periode Jones' gelten: „Yet withal what a trifling and flimsy work it is! It takes no hold of real life, it illustrates no point in dramatic art, except the possibility of keeping an audience of Britons amused for two hours with cleverly flippant and feebly sentimental small-talk."

II. Periode: 1884—1891.

Diese zweite Periode ist für die Beurteilung Jones' besonders wichtig, weil er hier eine neue dramatische Gattung entwickelt, die Melodrama und Problem- oder

---

[1]) Siehe dazu Zusammenstellung S. 51.

[2]) Z. B. Benjy's Worte in *Hearts of Oak:* I wonder what old women are made for? I can't see the use of 'em. I wish the law would abolish 'em, or put a stiff tax on 'em. Oder wenn in demselben Stück Mrs. Prettyjohn ihren Sohn „a born fool" nennt und dieser antwortet: Well, that ain't my fault. That's your fault and father's.

[3]) a. a. o. s. 25.

Sittenstück zu vereinigen sucht. Bei der Seite 13 aufgestellten Liste der Werke sind *Hoodman Blind* und *The Lord Harry* als Melodramen, sowie die schon vorher verfaßten, aber erst in dieser Zeit aufgeführten kurzen Stücke *Heart of Hearts, Sweet Will* und *The Deacon* als zur ersten Periode gehörig zu betrachten.

Saints and Sinners und besonders *Judah* sind in dieser Periode allein von literarischem Wert und werden im folgenden Teile behandelt.

Die übrigen Stücke dieser Zeit stehen nicht auf derselben Höhe. Sie alle arbeiten das Sensationelle des Volksstückes zu sehr heraus, ohne auf die Charaktere genügend Wert zu legen. *Wealth* errinnert an Molières *L'Avare,* da es die Macht des Geldes schildert, die von der Seele eines Mannes ganz und gar Besitz ergriffen hat. Der vermeintliche Verlust seiner Habe treibt Matthew Ruddock fast zum Wahnsinn. In einem Tobsuchts-Anfall verstreut er Gold und Wertpapiere im Zimmer, reißt die Vorhänge herab und zerschmettert das Mobiliar. Auch *The Middleman* zeigt solche Kraftszene: Der Erfinder Blenkarn, dem es wegen Geld- und Kredit-Mangels an Kohlen gebricht, um seine Porzellan-Öfen, in denen die Früchte seiner Erfindung reifen, in Glut zu erhalten, schlägt in einem Wutanfall Tisch und Stühle in Stücke, um sie als Feuerungsmaterial zu gebrauchen. Auch *The Dancing Girl* zeigt in zu starkem Maße die Neigung zum Melodrama. Seine Anregung verdankt dieses Stück sicherlich Ibsens *Nora.* Jones hatte ja mit Henry Hermann unter dem Titel *Breaking a Butterfly*[1]) die *Nora* „adaptiert." Die daher übernommenen Tanzszenen verfehlen auch im *Dancing Girl* ihre Wirkung nicht. Aber da die Handlung sich gewissermaßen um eine zuerst erdachte Effektszene herum kristallisiert, kommt kein guter Aufbau zustande. An die Charakter-Entwicklung der nach Freiheit und Selbständigkeit ringenden Nora reicht die Zeichnung der Drusilla Ives bei weitem nicht heran.

---

[1]) Vgl. Teil II, S. 26.

Auch bei den zeitlich in die nächste Periode fallenden Stücken *The Masqueraders* und *Carnac Sahib* greift der Autor auf die hier angewandte Technik zurück. Er weiß, daß er mit krassen Effekten, vermischt mit etwas Rührseligkeit, in England immer ein Publikum findet, vor allem aber drängt ihn seine Veranlagung auf diese Gattung des durch Charakter-Studien vertieften Melodramas hin. So wendet er sich in einem Briefe an den *New York Dramatic Mirror* vom 19. April 1890[1]) gegen die Auslassungen einer Tageszeitung, die ihn als einen Vorkämpfer des Realismus hinstellte. Nicht Realismus und Logik sind für Jones unbedingte Erfordernisse eines Dramas, wohl aber „beauty, mystery, passion, imagination."

III. Periode: 1891—1904.

Die dritte Periode, in der Jones als einer der ersten lebenden Dramatiker anerkannt ist, bringt vorzugsweise „Comedies". Es sind Problemstücke, die in die verschiedensten Kreise des modernen Lebens hineinleuchten, wenn sie nicht wie *The Rogue's Comedy* oder *The Manœuvres of Jane* den Charakter der Farce tragen[2]). *The Tempter* steht als einziges Versdrama ganz allein, während *The Bauble Shop, The Masqueraders* und *Carnac Sahib* mit ihrem starken melodramatischen Einschlag in die vorhergehende Periode zu stellen sind. Die Zeit von 1891 bis 1904 stellt den fruchtbarsten Abschnitt der dichterischen Tätigkeit Jones' dar.

---

[1]) Renascence of the English Drama S. 85.

[2]) Nur auf diese Farcen würde sich Spies' Bemerkung über Jones beziehen (a. a. O. S. 153). Denn maßgebend ist gerade im englischen Lustspiel noch der Standpunkt der „höheren Tochter" alten Stils und Grundbedingung für die Gattung: es darf kein Ärgernis geben, weder moralisch, noch religiös, noch auch politisch. Diese Bedingung harmloser, wenngleich gewöhnlich an der Oberfläche klebender Fröhlichkeit wird von den bekannteren Lustspieldichtern wie H. A. Jones, R. C. Carton, W. S. Maugham, G. A. Sims usw. auch meist erfüllt.

Hatte Jones in *Saints and Sinners*[1]) die Schilderung einer heuchlerischen und gewissenlosen Kleinstadt-Gesellschaft gegeben, so stellt er uns in *The Crusaders* einen Ausschnitt der Londoner Gesellschaft mit ihren Fehlern und Vorzügen, ihren Bestrebungen und Mißerfolgen vor. Es handelt sich hier nicht um die Entwicklung eines Charakters, sondern um die satirische Beleuchtung der upper middle-class.

The Case of Rebellious Susan behandelt Dumas' Francillon-Thema mit einigen Abänderungen, die durch den Charakter und die Situation bedingt sind.

In *The Triumph of the Philistines* nimmt Jones den Kampf gegen die Heuchelei des kleinstädtischen Puritanismus wieder auf, allerdings in einem geringeren Umfange und lange nicht so erfolgreich wie in *Saints and Sinners*.

The Liars gewähren ein interessantes Bild vornehmen Londoner Lebens. Das Motto, das Jones diesem Werke voraussetzt — „Above all things, tell no untruth; no, not in trifles; the custom of it is naughty" (Sir Henry Sidney's letter to his son Philip Sidney) — gibt ähnlich wie die französische dramatische Gattung der Proverbes eine Inhaltsangabe des Stückes. Ein solches Thema ist wenig geeignet, in einem Lustspiel Charakter-Entwicklung vorzuführen; die Wirkung liegt allein in den Situationen.

Die gesellschaftlichen Übelstände sieht Jones hier sicher zu sehr mit dem Auge eines scharf kritisierenden Dramatikers an, so daß die Zeichnung, die er entwirft, stark karrikiert erscheint. Es ist wohl schwer faßbar, daß ein Offizier und Gentleman so weit seinen Anstandssinn verlieren sollte, daß er öffentlich eine Dame seiner Bekanntschaft kompromittiert und sogar seinen Freunden und dem Ehemann gegenüber erklärt, daß er die Frau zu entführen beabsichtigt. Außerdem ist es schwer begreiflich, daß solch ein Liebespaar gestattet, seine Herzensangelegenheiten zum Gesprächsstoff des Freundeskreises zu machen, ohne den geringsten Versuch der Verheimlichung zu unternehmen.

---

[1]) Ausführlicher behandelt im Teil II, S. 28.

In der Kritik fand das Stück eine sehr geteilte Aufnahme, dennoch hielt es sich lange auf dem Spielplan. William Archer sagt von den *Liars:* But the piece makes no such pretensions (to rank as an enduring masterpiece, a perennial glory of English literature). It is a lively, entertaining, vigorously-written comedy of the day, which will have its day (a long one I doubt not), but will scarcely go down to posterity.

The Princess's Nose behandelt die unglückliche Ehe des Prinzen und der Prinzessin von Chalençon, die schließlich zu einem glücklichen Ausgang führt, weil die rote Nase der Prinzessin, mit der sie von ihrer Rivalin und früheren Schulgenossin (Hedda Gabler und Thea Elvstedt) aufgezogen wurde, endlich triumphiert, da die Rivalin aus ihrem Wagen heraus gegen einen Motor geschleudert wird und ihre Nase bricht! Man sieht also die krassen Wirkungen des Melodramas auch hier im Gesellschafts-Lustspiel verwendet.

Chance, The Idol handelt von einem verführten Mädchen, das zur Hasardspielerin wird, in der Hoffnung genug Geld zu gewinnen, um die Schulden ihres Verführers zu bezahlen und ihn dadurch zur Heirat zu veranlassen; es zeigt ähnlich wie *The Masqueraders* mit seiner Spielszene unverfälschten Melodrama-Charakter.

Whitewashing Julia behandelt einen ähnlichen Stoff wie *Mrs. Dane's Defence*[1]), nur bleibt die Schuldfrage hier offen, und so ist diesmal einem heiteren Ausgang der Boden geebnet.

Joseph Entangled ähnelt in der Form den *Liars*, nur in der Anlage ist es etwas verändert. Die Heldin in den *Liars* erzählt Lügen, die niemand glaubt, die Heldin in *Joseph Entangled* erzählt die Wahrheit, die allgemein für unwahr gehalten wird.

Auch *The Chevalier* zeigt eine ähnliche und bei Jones häufig vorkommende Situation: Eine vornehme Lady

[1]) Ausführung im Teil II, S. 46.

und ein Gentleman, die aus einer Verlegenheit herauszukommen suchen. Diese Dame und der Herr und der Freundeskreis sind immer im wesentlichen dieselben. Ein neuer Zug ist hier insofern hineingetragen, als die Affäre zwar nicht bekannt wird, aber die beiden glauben, eine gewisse Person habe ihr Geheimnis erfahren und wolle sie verraten. Dieser vermeintliche Mitwisser, der glaubt, daß die Gunstbezeugungen, mit denen er von den beiden schuldbewußten Sündern überhäuft wird, dem Charme seiner Persönlichkeit gelten, ist eine vorzügliche Erfindung.

IV. Periode: 1906—1912.

Diese jüngste Periode ist gekennzeichnet durch einen starken Rückgang in der dramatischen Betätigung, an dem zum Teil Jones' Kränklichkeit in den letzten Jahren Schuld sein mag. Seine letzten Stücke hatten in London keinen dauernden Erfolg.

The Hypocrites, das in New-York lange den Spielplan beherrschte, während es sich in London nicht lange hielt, nimmt noch einmal die schon so oft von Jones behandelte Zeichnung einer heuchlerischen Kleinstadt-Gesellschaft auf, aber vielleicht schwächer als all die vorhergehenden Versuche.

Auch *The Evangelist* (ursprünglich *The Galilean's Victory* genannt), das noch nicht aufgeführt ist, zeigt wieder den Kampf zwischen Leidenschaft und religiöser Weltanschauung, der in vielen Problem-Dramen Jones' erörtert wird. Mit der Abfassung der jetzt so beliebten Sketches kehrt er gewissermaßen zum Ausgangspunkt seiner Dichterlaufbahn zurück.

II. Die wichtigsten Problem-Dramen Jones'.

In diesem Teil soll in chronologischer Reihenfolge auf eine Anzahl der wichtigeren Dramen eingegangen werden.

1. Breaking a Butterfly (1884).

Neben den kleinen Stücken und Melodramen sind es in der ersten Periode seiner dichterischen Tätigkeit noch Adaptionen, an denen sich Jones versucht, allerdings mit ziemlich geringem Erfolg. Unter Mitarbeit von Henry Herman adaptiert er Ibsen's *Nora* unter dem Titel *Breaking a Butterfly* für das englische Publikum, und macht das Stück so für Kenner der Ibsen'schen Vorlage ungenießbar. Hier soll nur deswegen näher darauf eingegangen werden, weil Ibsen für Jones' spätere Dramen mancherlei Anregung gegeben hat.

Die Vorgeschichte ist in beiden Stücken dieselbe. Eine junge Frau borgt, ohne daß ihr kranker Mann etwas davon weiß, Geld für eine Reise nach Italien, um das Leben des Mannes zu retten. Sie schreibt selbst, ohne sich der Strafbarkeit der Handlung bewußt zu sein, den Namen ihres Vaters unter das Bürgschaftsversprechen, da der Vater auf dem Totenbette liegt und Geschäften nicht nachgehen kann. Das Leben des Ehemannes wird durch die Reise gerettet, und nach Jahren der Not erhält er einen einträglichen Posten als Bankdirektor. Der Verleiher des Geldes ist ein Angestellter der Bank, und da sein Charakter nicht einwandsfrei ist, wird er von dem neuen Direktor entlassen.

Das Drama selbst entwickelt sich in beiden Stücken bis zur Katastrophe in derselben Art. Der Verleiher des

Geldes öffnet der jungen Frau die Augen über die Strafbarkeit ihrer Handlung, und zwingt sie, ihren Mann zu veranlassen, ihn wieder in seine Stelle einzusetzen. Die Bitten der Frau bleiben ohne Erfolg. Jetzt setzt der entlassene Beamte die Verhältnisse in einem Briefe dem Direktor auseinander. Das Schriftstück fällt in den Briefkasten, so daß es auf der Bühne sichtbar wird. Die junge Frau zieht die Aufmerksamkeit des Mannes vom Briefkasten ab, indem sie eine Tarantella probt. Soweit gehen die Stücke zusammen, im übrigen haben sie nichts gemein.

Humphrey Goddard tut das „Wunderbare", das Nora von Helmer so sehnlich erwartet hatte: er nimmt die Schuld der Fälschung auf sich, und wird so zu einem unmöglichen Charakter.

Damit hat Jones einen versöhnlichen Schluß erhalten, zugleich hat er aber auch die ganze Tendenz des Kampfes für die Rechte und Gleichwertigkeit der Frau mit dem Manne, die den Kern des Ibsen'schen Stückes bildet, zerstört.

Auch die übrigen Charaktere sind schlecht ersetzt. Frau Linde, der es gelingt, das verhängnisvolle Dokument von Krogstadt zurückzuerhalten, ist durch einen ehrsamen alten Buchhalter, Martin Grittle, ersetzt, der von Krogstadt-Dunkley um sein Vermögen gebracht worden ist; er dringt in die Wohnung Dunkleys ein und entwendet das Papier. Für Dr. Rank erscheinen die unwesentlichen Figuren der Mutter und Schwester des Ehegatten, sowie eine komische Person, die für die Handlung ganz überflüssig ist. Die Kinder sind unterdrückt, und damit fällt eine der erfolgreichsten Szenen des Ibsen'schen Stückes fort.

Schon in dieser Nora-Adaption macht sich Jones' Beeinflussung durch Ibsen hinsichtlich der Auffassung von der Sühne einer Schuld durch freies Bekenntnis geltend, was in der Mehrzahl der Jones'schen Stücke den Grundton abgibt.

Dagegen tritt das Problem Ibsens von der gehemmten Entwicklung der Persönlichkeit in der Bearbeitung vollständig zurück. Die Schuld der jungen Frau Goddard

liegt weniger in der Urkundenfälschung, deren Tragweite sie sich nicht bewußt ist, sondern in dem Verschweigen der Wahrheit. Sobald die Wahrheit an den Tag kommt, ist die Schuld gesühnt und einer Versöhnung steht nichts mehr im Wege.

2. Saints and Sinners (1884).

Der Erfolg des *Silver King* macht Jones pekuniär vom Geschmacke der breiten Masse unabhängig und führt ihn vom Melodrama zum Tendenzstück hinüber. Mit *Saints and Sinners* (Heuchler) gelangt er fast sofort auf den Gipfel seines Könnens. Hier zeigt sich unverkennbar Ibsen'scher Einfluß, wenn auch die Typen, die Jones zeichnet, durchaus bodenständig sind. Der alte Kampf des Theaters gegen die Puritaner wird hier mit großer Kraft wieder aufgenommen.

Es handelt sich um die Ver- und Entführungsgeschichte einer Pfarrerstochter. Der Pfarrer möchte die Verfehlung seiner Tochter gern verheimlichen, wird aber durch die Mitwisserschaft eines einflußreichen Gemeindemitgliedes und dessen erpresserische Forderungen, die er würdevoll zurückweist, gezwungen seiner Stelle zu entsagen.

Saints and Sinners ist ein Gegenstoß des Theaters gegen die Puritaner. Es wendet sich gegen den Merkantilismus und die Heuchelei des englischen kleinstädtischen Mittelstandes, der unter der Maske der Frömmigkeit, besonders in den zahlreichen nonkonformistischen Sekten, das Geschäft selbst in Kirchenangelegenheiten nicht vernachlässigt. Den Schurkereien des betrügerischen Hoggard und des geschäftstüchtigen Prabble wird der ehrbare Pfarrer Fletcher gegenübergestellt, der sich in Liebe für seine Gemeinde und für seine Tochter aufopfert. Er dient gewissermaßen nur als Relief für die Herzlosigkeit des bigotten Puritanismus.

Die Schilderung der heuchlerischen Gesinnung der Gemeinde ist angeregt durch die Ibsen'schen Stücke[1]) *Bund*

---

[1]) Ibsens Werke sind in England zuerst durch Edmund Gosse und William Archer bekannt geworden, die beide mit Ibsen im Briefwechsel standen.

der Jugend (1869) und *Die Stützen der Gesellschaft* (1877), die beide manchen scharfen Hieb gegen eine auf Lüge aufgebaute, heuchlerische Gesellschaft führen. Denn schon im *Bund der Jugend,* das eine Art Vorspiel zum *Volksfeind* (1882) ist, beginnt Ibsen mit dem Kampf gegen die „lokalen Verhältnisse." Der schwindelhafte Spekulant Monsen mag das Vorbild für Hoggard abgegeben haben. Schärfer führt Ibsen den Kampf gegen Heuchelei und Lüge in den *Stützen der Gesellschaft.* Hier treten die Mißstände der modernen Gesellschaft, deren Hauptstütze Konsul Bernick ist, mehr zu Tage, und es gelingt Lona Hessel erst nach vier Akten moralischer Erziehung, dem Konsul den Mut zum Bekenntnis der Wahrheit zu geben. „Ist nicht etwas in Deinem Innern, das aus der Lüge herauszukommen begehrt?"[1]) Auch der Pfarrer Fletcher hat erst mit sich zu kämpfen, bis er den Mut des freien Bekennens findet, aber hoheitsvoll weist er das Anerbieten Hoggards zurück, sich dessen Schweigen durch die Billigung der unsauberen Geldgeschäfte zu erkaufen. Ungleich wirksamer als das Bekenntnis des Konsuls Bernick ist die Szene in *Saints and Sinners,* in der der Pfarrer seine Gemeinde mit den Verfehlungen seiner Tochter bekannt macht. Diese Szene des öffentlichen Bekennens hat Jones verschiedentlich in seinen

---

Edmund Gosse (Ibsen-Ausgabe von Brandes, Elias, Schlenther, Bd. 10, S. 462). Der erste Aufsatz über Ibsen erschien am 22. April 1872 im Spectator, und zwar über die Gedichtsammlung von 1871. Sodann stand eine längere Abhandlung über Ibsen in G. s „Studies in the Literature of Northern Europe" 1879 (S. 35—69). An Übersetzungen Ibsenscher Dramen hat G. nur die englischen Texte der „Hedda Gabler" (1891) und des „Baumeister Solneß" (1893), zusammen mit W. Archer geliefert.

William Archer (Ibsen-Ausgabe von Brandes etc. Bd. 10, S. 513). Ibsens Prosadramen übersetzt er in fünf Bänden, die 1890–91 erschienen (1880 hatte er bereits die „Stützen der Gesellschaft" übertragen und ihre Aufführung veranlaßt); er versuchte (zusammen mit seinem Bruder, dem Hauptmann Charles Archer) 1892 eine englische Nachdichtung des „Peer Gynt" und hat auch Ibsens spätere Werke seinen Landsleuten zugänglich gemacht.

[1]) 2. Akt S. 211.

Dramen verwertet. Er legt sie gern in die Kirche selbst, wie hier in *Saints and Sinners* und in *Michael and his lost Angel,* oder in eine festliche Versammlung wie in *Judah.* Dies ist auch eine Vorliebe, die er mit Ibsen gemeinsam hat, der verschiedentlich die Wirkung der Rede auf große Volksmassen zeigt (Bund der Jugend, Volksfeind).

Die dramatische Behandlung religiöser Stoffe war natürlich in England zur Zeit der Entstehung von *Saints and Sinners*, und ist es wohl noch heute, ein kühnes Unternehmen. Im Roman hatte schon Margaret Oliphant in der Roman-Serie *The Chronicle of Carlingford* (1865—76) die Darstellung einer Nonkonformisten-Gemeinde in *Salem Chapel* gegeben. Margaret Oliphant, die in diesem Roman in sensationeller Weise die Hiobs-Geschichten eines jungen Pfarrers vorführt, ganz nach dem Muster des Vicar of Wakefield, legt in die Schilderung der Gemeinde nicht den Kampfeston hinein, der sich bei Jones findet. Nicht Förderung ihrer materiellen Interessen erstrebten die „Deacons" von Salem Chapel, sondern eine für den Pastor äußerst unbequeme Bevormundung in den Kirchenangelegenheiten und selbst in den Privatverhältnissen des Seelsorgers, aber immer in durchaus guter Absicht. Im Ganzen ist die Gemeinde von Margaret Oliphant im Gegensatz zum Jones'schen Milieu sympathischer dargestellt, und nur das überfeine Gefühl des jungen Pastors läßt es nicht zu einer Aussöhnung kommen, die die Gemeindemitglieder so aufrichtig wünschen. Man wird das Gefühl nicht los, daß Mr. Vincent tatsächlich zu vornehm („high") für diese einfachen Leute ist, die ihm mit ihrer Gutmütigkeit und ihrem Mitgefühl das Leben vergällen.

Die Aufführung von *Saints and Sinners* warf in der öffentlichen Meinung Londons die Frage auf, ob ein Dramatiker religiöse Fragen behandeln dürfe, und Jones selbst äußert sich in einem Artikel der Nineteenth Century Review vom Januar 1885 [1]), in dem er ausführt, daß religiöse Fragen schon im Drama der Griechen, dann aber auch im Elisa-

[1]) Renascence of the English Drama S. 26.

bethanischen Drama vielfach behandelt wurden[1]): „In no respect is the varied, universal play of Shakespeare's genius, and his royal dominion over all things human and divine, more fully shown than in the use he makes of the Bible. He treats the Scriptures as if they belonged to him. Bishop Wordsworth, in his „Shakespeare and the Bible", finds in the poet more than 550 Biblical quotations, allusions, references, and sentiments."

Er kommt zu dem Schluß[2]): The question of the right of dramatists to faithfully depict modern religious life is only part of the much wider and more general question of their right and duty and ability do deal faithfully with whatsoever aspect of the huge, unwieldy mass of modern human life engages their attention. That larger right and duty indubitably contains the smaller, and cannot in any way be detached from it."

Jones hätte vielleicht noch erwähnen können, daß in allen Literaturen das ernste Drama aus der Kult-Handlung erwachsen ist.

Man darf aber ja nicht glauben, daß Jones mit *Saints and Sinners* oder seinen folgenden Pfarrer-Tragödien in den Kampf der Glaubens-Bekenntnisse der verschiedenen kirchlichen Richtungen eingreifen wollte. Er äußert sich dazu selbst in dem Aufsatz *Religion and the Stage* wie folgt[3]): Inasmuch as religion is a matter of controversy and doctrine, the dramatist may be content to leave it in the clouds where the arguments and sophistries of divines have floated it. In this respect the relation of art towards religion is fixed in Tennyson's memorable lines —

I take possession of man's mind and deed,
I care not what the sects may brawl;
I sit as God, holding no form of creed,
But contemplating all.

---

[1]) a. a. O. S. 43.
[2]) a. a. O. S. 55.
[3]) Renascence S. 39.

In no case could it be profitable for the stage to become the backer or antagonist of any doctrine or creed. But inasmuch as religion is also a matter of conduct and practice and character, the drama has every right to take it for part of its subject-matter.

Und ganz ähnlich heißt es in dem Aufsatz[1] *The Bible on the Stage:* So far as doctrines and dogmas are concerned, the stage need not for a moment trouble itself about them. The drama has a larger sway and sphere than any doctrine or creed, a more instant and piercing appeal to the heart.

Die Handlung verläuft in *Saints and Sinners* ähnlich der in Goldsmith's *Vicar of Wakefield:* Ein Schurke verführt die Pfarrerstochter mit dem Versprechen sie zu heiraten, ohne jedoch die Absicht zu haben, dieses Versprechen jemals einzulösen. So kommt es bei Goldsmith zu der Trauung mit falscher Urkunde und falschem Priester (die sich zwar am Schlusse, wo sich alles in Wohlgefallen auflöst, als echt erweisen), während bei Jones das Versprechen unerfüllbar ist, da der Verführer schon verheiratet ist. Hierauf folgt in beiden Werken die Suche des Vaters nach der verlorenen Tochter und die Auffindung; nach der Sühne die Aussicht auf eine bessere Zukunft.

Was die Charaktere anbelangt, so ist Pfarrer Fletcher jener Typus des guten Pfarrers, der seit Langland[2] und Chaucer nie aus der englischen Literatur verschwunden ist, der durch Goldsmiths *Vicar of Wakefield* weltbekannt und weltberühmt wurde.

Wenn Augustin Filon[3] die Gutmütigkeit und den hohen Sinn des Pfarrers als lebensunwahr hinstellt, so läßt

---

[1]) Renascence S. 122.

[2]) Langlands Vision of Piers the Plowman regt Chaucer zu seiner reizvollen Beschreibung des Poure Persoun of a Toun an (A 477 ff. der Canterbury Tales).

Vgl. auch Heinrich Schacht: Der gute Pfarrer in der englischen Literatur bis zu Goldsmiths Vicar of Wakefield. Berliner Diss. 1904.

[3]) Revue des Deux Mondes 1895, S. 332.

er dabei außer acht, daß die historische Entwicklung der englischen Literatur dem Engländer den Charakter des guten Pfarrers sehr vertraut gemacht hat. Mit dem Vicar hat Pfarrer Fletcher folgende Charakterzüge gemeinsam:

1. Er ist leicht zur Versöhnung geneigt nicht nur seiner Tochter, sondern später sogar seinem Verderber Hoggard gegenüber, den er vor den Verfolgern rettet.
2. Er ist mildtätig trotz eigener großer Armut, oft sogar gegen Unwürdige.
3. Er ist nicht unterwürfig einflußreichen Vorgesetzten gegenüber.
4. Er wird von seiner Gemeinde geliebt, die ihn zuletzt wieder zurückruft.

Dagegen sind die humoristischen Züge des Vicars beim Pfarrer Fletcher entweder ganz beseitigt oder stark gemildert; sie bleiben nur in so weit bestehen, um ihn als einen liebenswerten Charakter hinzustellen. Er hat nicht in dem Maße die Fühlung mit der Welt verloren wie der Vicar; daher ist er geschäftskundiger als der Vicar, der gar zu leicht betrogen wird. Fletcher sichert seine Mündel gegen den betrügerischen Hoggard; in seinen eigenen Geldangelegenheiten ist er indessen weniger sorgsam: he's just like a baby with his money, sagt die Haushälterin Lydia von ihm. Gleichfalls fehlt bei Jones der humoristische Zug des Primrose'schen Steckenpferdes, seine Vorliebe für gelehrte Disputationen und die Schriften über die Monogamie.

In Letty sehen wir wie in Olivia die Tochter eines Landpfarrers. Im Grunde von gutem Charakter sehnt auch sie sich nach den Vergnügungen der vornehmen Kreise, verachtet die Bewerbungen des Bauernsohnes wie Olivia die Liebe des Farmers William zurückweist. Beide Mädchen erliegen den Verführungen schurkischer Kavaliere. Bei der Charakterschilderung Lettys hat Jones, anscheinend durch Ibsen beeinflußt, Lettys Leichtsinn durch die Vererbungstheorie erklären wollen. (Gespenster: Oswald Alving, Regine.) Wir erfahren nämlich aus den kurzen Bemerkungen

der Haushälterin Lydia, daß Letty nach der Familie ihrer Mutter geschlagen ist. Ihre Tante Letty, nach der sie genannt ist, hat auch eine Geschichte erlebt, von der man nicht gern spricht.

Hauptmann Fanshawe, der Verführer Lettys, zeigt denselben Zynismus wie Thornhill im Goldsmith'schen Roman.

In *Saints and Sinners* zeigt sich ein erstaunlicher Fortschritt in der technischen Handhabung des Stoffes und eine ausgezeichnete Charakterzeichnung. Die Fabel ist interessant, und dabei ist das melodramatische Element nicht zu stark betont, was dem deutschen Geschmack entschieden wohltut. Das Olivia-Thema ist verschiedentlich melodramatisch behandelt worden, aber gerade in Jonesschem Stück treten Rührseligkeit und grobe Effekthascherei sehr zurück, so daß ein Kritiker [1]) der damaligen Zeit diesen Punkt sogar tadelnd hervorhebt: But no characters in themselves, no matter how vividly and faithfully they may be drawn, can stand in a play of to-day, without they have the assistance of mechanical effect. It may be regretted that such should be the case, but so it is.

3. Judah (1890).

Judah zeigt deutlicher als *Saints and Sinners* die Vereinigung von Zügen des Melodramas und Problemstücks, die ein hervorstechendes Merkmal in Jones' ernsten Stücken bildet.

Das Drama behandelt die Entlarvung einer Schwindlerin, die von ihrem Vater gezwungen wird, sich angeblichen Hungerkuren zu unterwerfen, worauf sie die wundervollsten Kuren an Kranken vollbringt. Sie unternimmt es, die schwindsüchtige Tochter des Earl of Asgarby zu heilen, und hat sich der Forderung des skeptischen Professor Jopp, sich während der Fastenzeit überwachen zu lassen, gefügt. Judah Llewellyn, der Pfarrer des Ortes, ist in Liebe zu dieser Heiligen entbrannt. Er überrascht den Vater des Mädchens, als er mit Speisen kommt und die hungernde Tochter mit Nahrung erquickt. Als Professor Jopp und andere auf das Stimmengewirr hin herbeieilen, entkommt der Vater Vashtis

---

[1]) Austin Brereton im Theatre, vol. 4, S. 203.

unbemerkt, während Judah, um den Ruf des Mädchens zu retten, beschwört, daß ihr niemand in seinem Beisein Nahrung gebracht habe. Der letzte Akt schildert die Seelen-Kämpfe Judahs wegen des geleisteten Meineids und den Sieg der Wahrheit im öffentlichen Bekenntnis.

In *Judah* finden wir wieder wie in *Saints and Sinners* einen Pfarrer, der durch Unaufrichtigkeit eine Schuld auf sich lädt. Während der Pfarrer Fletcher nur bestrebt ist, die Geschichte der Verfehlung seiner Tochter nicht in die Öffentlichkeit dringen zu lassen, und nicht darauf eingeht, sich das Stillschweigen des Mitwissers zu erkaufen, ist Judahs Schuld erschwert durch den Meineid, mit dem er die Wahrheit niederzwingt. Hier in *Judah* wie in dem späteren *Michael and his lost Angel* kommt der Anlaß zum Bekenntnis der Wahrheit nicht von außen, sondern in der Seele der Schuldigen selbst spielt sich der Kampf ab, der mit dem Siege der Wahrheit endet.

Immer ist es eine große Leidenschaft, die den unmittelbaren Anstoß zum Konflikt gibt; meistens ist es die Leidenschaft der Liebe. In *Judah, Michael and his lost Angel* und *The Physician* entbrennt der Held in Liebe zu einem Weibe, das unwürdig ist oder einem anderen Manne angehört, wodurch er dann in einen Konflikt mit seiner Berufstreue gerät. In *Saints and Sinners* und *The Hypocrites* sind es die Eltern, die, um die Folgen der Liebesabenteuer ihrer Kinder zu verheimlichen, den Konflikt mit der Wahrheit herbeiführen.

Bei der Schilderung der Gesellschaft tritt hier in *Judah* noch ein neuer Zug hinzu: der Kampf gegen den Aberglauben. Wir finden also Jones hier nach drei Seiten mit Erfolg gegen die Unwahrheit kämpfen: gegen den krassen Betrug, den Aberglauben, und die innere Unwahrhaftigkeit gegen sich selbst.

Ibsens *Rosmersholm* (1886) scheint mir hier (wie später noch einmal in *Michael and his lost Angel*) das Vorbild für das Problem und die Charaktere abgegeben zu haben. Ganz ähnlich wie der hohen Idealen nachjagende Pfarrer Rosmer verliebt sich auch Judah in ein Mädchen,

das nach den gewöhnlichen Moralbegriffen als minderwertig bezeichnet werden muß. Wie Rebekka West hat auch Vashti die Tiefen des menschlichen Daseins kennen gelernt. Auch Vashti steht wie die Ibsen'schen Frauengestalten Regine und Rebekka unter dem unseligen Einfluß eines verbrecherischen Vaters. Die große Kraft der Liebe adelt bei Ibsen eine Rebekka West, bei Jones Vashti Dethic, und hebt das Weib zu der sittlichen Höhe des Mannes empor.

4. The Tempter (1893).

Die Lektüre der älteren englischen Dramendichter gibt Jones die Veranlassung zu seinem einzigen Versdrama: *The Tempter*, aber die Frucht anderthalbjähriger Arbeit wird vom Publikum und der Kritik abgelehnt. Jones wandelt hier in den Spuren Marlowes, Shakespeares und Goethes, ohne jedoch über ein mittelmäßiges Epigonentum hinauszukommen. Das Stück wurde von Mr. Beerbohm-Tree im Haymarket Theatre in glänzender Ausstattung gegeben, verschwand aber schon nach 73 Abenden wieder vom Spielplan, was nach englischen Verhältnissen nur einen mittleren Erfolg bedeutet. Die Ausgaben waren so groß, daß es nur bei nahezu ausverkauftem Hause die Unkosten deckte.

Nach Mr. Jones' eignen Worten in der Vorrede zu der Buchausgabe des *Tempter* waren es zum guten Teil äußere Mißgeschicke, die gegen den Erfolg des Stückes kämpften:

„At a great cost the ship of the First Act was put bodily upon the stage — a mistake which arose from the splendid effect obtained by a working model of the scene. When, however, the ship came to be put on the actual stage it would neither work, nor sail, nor sink, and in place of thrilling the spectator with terror, it merely gave him a sensation of sea-sickness. On the first night, owing to the failure of the machinery and the length of the time necessary to change the scene, the ship was seven minutes sinking; meantime all the supers were seven minutes dying, a quaint and amusing spectacle."

Jones wehrt sich heftig gegen die Ablehnung des Stückes durch das Publikum, dem er schon wiederholt in Artikeln der *Nineteenth Century Review* — September 1883 (The Theatre and the Mob), July 1889 (The First-Night Judgment of Plays)[1]) — jede Urteilsfähigkeit abgesprochen hatte. Aber auch die Kritik des Mr. William Archer, der ihm noch Oktober 1892 zu der Ausgabe der *Crusaders* ein Vorwort geschrieben hatte, weist Jones scharf zurück: „As a critic he (Mr. Archer) is deserving of very great respect, for though it must be sorrowfully conceded that his instincts in dramatic matters are always wrong, it can honestly be claimed for him that his judgements are sometimes right."

Prinz Leo von der Auvergne befindet sich auf seinem Schiff im englischen Kanal in höchster Seenot. Er ist auf dem Wege nach England, um seine Cousine Lady Avis of Rougemont zu heiraten, mit der er als Knabe von 12 Jahren verlobt wurde. Die Heirat, die vom König von England gebilligt wird, ist ein Zeichen für die Beilegung des langen Kriegszustandes zwischen England und Frankreich. Der Teufel will das Zustandekommen des Friedens auf jede Weise verhindern: Er übernimmt die Steuerung des Schiffes des Prinzen Leo und führt es gegen den Felsen, wobei die ganze Besatzung des Schiffes und die Begleitung des Prinzen untergehen. Der Prinz bleibt am Leben, er muß erst noch die Pläne des Teufels zur Ausführung bringen. Der Earl of Rougemont ist mit seiner Tochter Lady Avis und seiner Nichte Lady Isobel of Carmayne auf dem Wege nach Canterbury, um am Grabe des heiligen Thomas Buße zu tun. Der Graf hat mit List Isobel um die Erbschaft von Carmayne gebracht und sie überredet, in Canterbury den Schleier zu nehmen, während seine Tochter dort den Prinzen Leo ehelichen soll. Der Prinz hat die Wallfahrer auf dem Wege nach Canterbury getroffen, sich aber auf Rat des Teufels nicht zu erkennen gegeben, sondern sich unerkannt in der Kleidung eines jungen Ritters den Wallfahrern angeschlossen. Der Teufel läßt den Prinzen und Isobel zu einander in Liebe entbrennen. Der Prinz sucht Isobel in der Nacht in ihrem Zimmer auf, und sie gibt sich ihm hin. Doch damit, daß der Prinz seiner Verlobten entfremdet ist, ist dem Teufel noch nicht Genüge getan, er muß auch die Liebenden wieder trennen. Er verbreitet also die Nachricht, der Prinz habe sich seiner Liebeserfolge öffentlich gerühmt. Isobel wird verhöhnt; sie kommt zum Prinzen und verlangt, daß er sie sofort durch Heirat ehrlich mache. Der Prinz, der diese Absicht gehabt hat, weigert

[1]) Diese und andere Artikel hat Jones zusammengestellt in „The Renascence of the English Drama." London 1895.

sich, da der Teufel ihm kurz zuvor Isobel als ein loses Weib geschildert hat, das mit seiner Liebe nicht karge. Auf die Weigerung, sie zu heiraten, versetzt Isobel dem Prinzen mehrere Dolchstiche. Sie erfährt jetzt erst, daß der Prinz ihre Liebe heilig gehalten und sich ihrer nicht gerühmt hat. Der Prinz verlangt nach Canterbury gebracht zu werden und gibt sich jetzt auch seiner Braut Avis zu erkennen. Avis vergibt beiden. Man bringt den Prinzen auf einer Bahre nach der Cathedrale, wo der Teufel unterdessen die Wache haltenden Mönche in tiefen Schlaf gesenkt hat, so daß nicht gleich geöffnet wird. Isobel bleibt beim Prinzen, während die anderen den Abt suchen. Der Teufel kommt hinzu, um die Seele des Sterbenden in Empfang zu nehmen. Isobel erkennt den Teufel jetzt, will sich aber von dem Geliebten nicht trennen lassen und erdolcht sich an seiner Seite. Die beiden Sterbenden aber schafft man in die Kirche, die im letzten Augenblick geöffnet wird. Die Seele hat der Teufel so zwar nicht erhalten, aber in den in Aussicht stehenden Kriegen ist seinem verzehrenden Haß gegen das Menschengeschlecht weiterer Spielraum gegeben.

Den *Tempter* wie *The Crusaders* möchte ich nicht wie Leon Kellner[1]) „historische Stücke" nennen. *The Crusaders* bezeichnet ja Jones selbst als „an original Comedy of modern London Life;" der Titel ist eine Anspielung auf die Erfolglosigkeit, die bisweilen selbst von hohen Idealen getragenen Unternehmungen beschieden ist. Aber auch der *Tempter* ist kein historisches Stück, denn hier will Jones in dem mittelalterlichen Gewande moderne Verhältnisse darstellen, wie aus dem Prolog hervorgeht:

The past I show is but our present life,
And we are pilgrims, shadowed on our way,
Waging the old inexplicable strife
With darkness, taint of blood, necessity,
Fate, chance, or — what?

Die Anregung zu dem Stück geht natürlich vom *Faust* (Marlowe, Goethe) aus. Die Technik und die Handlung zeigen Einflüsse älterer englischer Dichter.

Jones erweist sich hier als rechter Pessimist; er sieht nur die Übel und Schlechtigkeit der Welt. Der Teufel ist von einem grenzenlosen Haß gegen die Menschheit erfüllt. Er erweist sich nicht wie Goethes Mephistopheles als

---

[1]) Ein Jahr in England. S. 151.

„ein Teil von jener Kraft, die stets das Böse will und stets das Gute schafft." Das Stück hat gewissermaßen das Quälende eines Schicksals-Dramas an sich, denn die menschlichen Charaktere sind willenlose Marionetten in den Händen des Teufels.

Was die Szenenführung angeht, so hat hier Jones vieles von den alten Meistern des Dramas übernommen. Die Szene, in welcher der Tempter die Pilger zu einem ausschweifenden Gelage verführt, erinnert stark an den Auftritt in Auerbachs Keller; auch die des Teufels mit dem Kinde ist wohl durch die Schülerszene in Goethes *Faust* angeregt, wenn sie ihr auch nicht gleichkommt. Die vorher schon erwähnte Sturmszene ist den bei Shakespeare beliebten Unwetterszenen nachgebildet. (Lear, Cäsar, und besonders bei geschilderten Landungen in Winters Tale, Othello und in den Sturmszenen auf hoher See in Pericles, Tempest.)[1]) Verkleidungsszenen, wie wir sie im *Tempter* finden, sind beliebt im älteren Drama, und das Auftreten des Teufels in der Gestalt des Father Cyprian (Akt II S. 60) ist genau der Verkleidung des Teufels und Fausts als Cardinäle bei Marlowe nachgebildet.

Der „Tempter," der Teufel, ist die schwächste Figur des Dramas. Sie erklärt sich nur durch die Anlehnung an die Elisabethanischen Vorgänger. Der Charakter des Tempter ist maßlos gezeichnet etwa wie der Marlowe'sche „Jude von Malta," an den er stark erinnert. Aber im *Tempter* fällt den Marlowe'schen Stücken (Jew of Malta, Dr. Faustus) gegenüber die geringe Begründung der Ursache des teuflischen Hasses gegen seine Opfer unangenehm auf. Der Teufel erscheint bei Jones als ein geschwätziger Hans Dampf in allen Gassen. Die Personen, in deren Geschick er fortwährend eingreift, würden auch ohne sein Zutun ihrem Verderben entgegengehen. Dabei ist all seine Mühe und Arbeit vergeblich, denn der Mann der Kirche hat das letzte Wort und belehrt uns:

---

[1]) Vergl. Edmund Voigt, Shakespeare's Naturschilderungen. Anglistische Forschungen. Heft 28. S. 125; 128.

all evil and all wrong that men
Endure or do, all misery, all despair,
All pangs, all conflicts, all that hurts us here,
Are but as pebbles thrown into a pond,
That make a ripple, then are seen no more.
So it is with the evil that men fling
Upon th'unfathomed ocean of God's love.
And the smooth water doth not sooner close
Over a pebble with its returning calm
Than heaven's forgiveness drowns and hides man's sin.

Wir sehen im „Tempter" den Intriganten des mittelalterlichen Dramas wieder; er ist kein Charakter, sondern die Personifikation der menschlichen Schlechtigkeit, der **Vice**[1]) der alten Moralitäten.

Die übrigen Charaktere, Prinz, Isobel, Lady Avis stehen zu einander in dem dreieckigen Verhältnis, das in allen folgenden Stücken eine Rolle spielt und das sich in *Mrs. Dane's Defence* in der gleichen Art wiederholt. Hier wie dort wendet sich die Leidenschaft des Liebhabers von der Braut ab und einem anderen Weibe zu.

Was die Technik anbelangt, so fallen viele Monologe und Asides auf, die in den späteren Dramen Jones' ganz verschwinden[2]). Es erklärt sich das aus dem Charakter des Stückes, das eine Nachbildung des Elisabethanischen Dramas ist. Wie der Vice des mittelalterlichen Dramas ist der Tempter fast ausschließlich Träger der Asides[3]). (10 von 13 reinen Asides und sämtliche monologische Asides.)

---

[1]) Vergl. L. W. Cushman, The Devil and the Vice in the English Dramatic Literature before Shakespeare, in: Morsbachs Studien zur englischen Philologie, Heft II, S. 145:

1. The figure of the Vice is not derived from that of the devil but rather from the Seven Deadly Sins.
2. The character of the Vice is three-fold.
   a) As an enemy of the Good and as a satirist.
   b) As a tempter of man.
   c) As a buffoon.

[2]) Vgl. Tabelle S. 51.

[3]) Vgl. G. Bell, Das Beiseitesprechen im älteren engl. Drama, Giessener Diss. (erscheint demnächst).

Auch die Sprache zeigt gelegentlich Anklänge an Marlowe und Shakespeare. So verwendet Jones Singularformen des Pronomens zweiter Person. Ferner vergleiche man die Ähnlichkeit im Ausruf des Seemanns in der ersten Szene (S. 8): Give me another year, another month, another hour. Save me to repent! mit den Versen in der Schlußszene von Marlowes Faust:

or let this hour be but
A Year, a month, a week, a natural day,
That Faustus may repent and save his soul!

oder (S. 25) die Worte des Tempter:

And saw the world was shamefully misgoverned,
Confused, disordered, and quite out of joint

mit Hamlets Worten am Schluß des ersten Aktes:

The time is out of joint; O cursed spite,
That ever I was born to set it right!

The Tempter ist das einzige Drama Jones' in Versen (Blankvers).

5. Michael and his Lost Angel (1896).

In *Michael and his lost Angel* behandelt Jones wieder wie in *Saints and Sinners* und *Judah* die Seelenkämpfe eines Pfarrers.

In das Leben des äußerst sittenstrengen Vikars Michael Feversham tritt die leichtfertige Audrie Lesden, die von ihrem Manne getrennt lebt und die Freuden dieser Welt reichlich genießt. Angeblich sucht sie bei Michael Rat und Beistand in ihren seelischen Nöten, aber bald gelingt es ihrer Verführungskunst, die Liebe in Michael zu entflammen. Als dieser zufällig erfährt, daß Audries Gatte noch am Leben ist, wird er von heftigen Gewissensqualen befallen wegen des zwar unwissentlich begangenen Ehebruchs; er findet aber erst nach geraumer Zeit den Mut zum öffentlichen Bekenntnis. Hierauf zieht er sich nach Italien in ein Kloster zurück. Audrie, die ohne die Liebe Michaels wieder jeden sittlichen Halt verloren und sich in den Strudel des Lebensgenusses gestürzt hat, sucht, an Leib und Seele gebrochen, Michael im Kloster auf, um dort in seinen Armen zu sterben.

Hier findet sich wieder Ibsen'sche Anregung und weitgehender Einfluß des nordischen Dichters auf die

Handlung und die Charaktere. Deutlicher als in *Judah* gibt Ibsens *Rosmersholm* in diesem Stück Vorbilder für Situation und Charaktere ab: Die Unterredung, die Michael mit dem Bilde seiner verstorbenen Mutter führt, erinnert an den unheimlichen Einfluß, den die verstorbene Frau Rosmers in dem Pfarrhause ausübt. Vor allem aber ist der Ehebruch in beiden Stücken gemeinsam, der bei Ibsen wie bei Jones den betreffenden Ehebrechern zuerst nicht zum Bewußtsein kommt trotz ihres überaus strengen Gewissens.

Pastor Rosmer, der Adelsmensch, ist das Vorbild für unseren Michael Feversham, in dessen Leben die leidenschaftliche Liebe der Audrie Lesden eingreift. Da Jones die Entwicklung der Charaktere vorführt, und nicht wie Ibsen die Vorgeschichte als weiter zurückliegend erzählen läßt, so sehen wir naturgemäß in Audrie Lesden die noch nicht geläuterte Rebekka West in all ihrer sinnlichen Leidenschaftlichkeit vor uns. Gemeinsam ist den beiden Frauencharakteren die moralische Erhebung durch den Einfluß der sittlich höher stehenden Männer. Auch zwischen Andrew Gibbard und Peter Mortengaard besteht eine Parallele, da sie beide von denen so hart bestraft worden sind, die nachher selbst nicht makellos dastehen. — Die Sühne der Verfehlungen führt Jones nicht so schroff durch wie Ibsen. Den Selbstmord kann er mit seinem Schönheits-Ideal nicht vereinen.

Wie in *Saints and Sinners* und *Judah* finden wir auch hier den Seelenkonflikt eines Pfarrers geschildert. Allen drei Stücken ist ferner die Bekenntnis-Szene gemein, die sich hier sogar zweimal findet. Die Szene des öffentlichen Bekenntnisses der Rose Gibbard wird nur in ihrer Wirkung auf den zu Hause wartenden Vater geschildert; sie steht in ihrer dramatischen Wirkung der Bekenntnis-Szene Michaels in der im Festschmuck prangenden Kirche kaum nach.

Wie in den anderen Stücken finden wir auch hier wieder die beiden Probleme, die Jones fast immer beschäftigen: Leidenschaft der Liebe, Kampf gegen die Unwahrhaftigkeit.

Der große Einfluß Ibsens zeigt sich auch in technischer Beziehung, insofern in *Michael and his lost Angel* und den nachfolgenden Stücken Aside-Bemerkungen, die nur das Publikum aber keiner der Mitspieler hören sollen, ganz wegfallen.[1]) Auch die Monologe verschwinden fast ganz. Der hier vorkommende einzige Monolog erscheint der Situation nach vollkommen am Platze, da Michael in die Einsamkeit geflohen ist, um die in seinem Herzen keimende Zuneigung zu Audrie Lesden zu bekämpfen.

Der Dialog ist wie immer in Jones' reiferen Stücken flott und natürlich; um so mehr empfindet man dann als steif Wendungen, die auf den Stil seiner zahlreichen Review-Artikel zurückzuführen sind, wie z. B. im dritten Akt (S. 56) die Bekanntgabe der zurückliegenden Geschehnisse durch die Rede Audries: Let us go carefully through it all as it happened, to make sure. To-day is Friday etc. Ähnlich unschön berührt in *The Liars* die Aufzählung verschiedener Möglichkeiten, sich aus einer unangenehmen Affäre zu ziehen, durch die achtmalige Wiederholung (S. 30) der Redensart: Possibility number one — bis zur Possibility number eight.

6. The Physician (1897).

Dieses Stück fällt ebenso wie *Michael and his lost Angel* aus dem Rahmen der in dieser Periode häufigsten Lustspiele heraus und gehört in die Reihe der in dieser Arbeit behandelten, für Jones besonders charakteristischen, melodramatisch gefärbten Problemstücke.

Der Nervenarzt Dr. Lewin Carey, der in London eine große Praxis ausübt, gibt diese auf, vornehmlich weil seine Geliebte, Lady Valerie Camville, seiner überdrüssig geworden ist. Er zieht nach dem kleinen Pfarrdorfe Fontleas auf Veranlassung der Pfarrerstochter Edana Hinde, der er versprochen hat, ihren Bräutigam, den Temperenz-Apostel Walter Amphiel, dessen Gesundheit stark angegriffen ist, in Behandlung zu nehmen. Dr. Carey hat bald erkannt, daß der Temperenz-Apostel ein sogenannter Quartals-Säufer ist; dennoch sucht er ihn zu heilen.

---

[1]) Vgl. dazu Tabelle (S. 51), in der Zusammenfassung den Abschnitt Technik (S. 52).

Er lebt mit ihm zusammen, und es ist ihm gelungen, Amphiel sechs Monate lang vom Alkohol fern zu halten. Da verschwindet Amphiel wieder für mehrere Wochen. Dr. Carey läßt ihn durch einen Detektiv beobachten, der mitteilt, daß Amphiel sich in den niedrigsten Spelunken Bristols herumtreibe und dem Trunke und Laster fröhne. Edana Hinde, die sich wegen der Abwesenheit ihres Bräutigams Sorge macht, klärt der Doktor nicht auf. Die frühere Geliebte Careys, Lady Valerie Camville, deren Mann inzwischen gestorben ist, sucht Carey auf, um ihn wieder an sich zu fesseln, dieser aber weist sie zurück, da er zu Edana Hinde eine tiefe Neigung gefaßt hat. Als Amphiel von seiner Trinker-Tour zurückkommt, erzählt er Dr. Carey, er sei auf einer Werbetour für die Temperenzsache gewesen, Dr. Carey aber hält ihm die Beweise seiner Ausschweifungen vor, worauf Amphiel ins Wasser gehen will, wenn ihm nicht noch einmal Gelegenheit zur Besserung gegeben wird. Trotz seiner eigenen Liebe zu Edana gibt Carey seinem Patienten diese Gelegenheit zur Besserung und nimmt Amphiel mit nach Indien, wohin er wissenschaftlicher Untersuchungen wegen reisen will. Edana Hinde hat, unbemerkt von den beiden, dieser Unterhaltung beigewohnt. Sie ist vor Aufregung über die Enthüllung, daß Amphiel ein Trinker ist, schwer erkrankt und erholt sich nur allmählich. Ihre Liebe zu Amphiel ist geschwunden, und sie ist in schwerer Sorge, wie sie es diesem bei seiner Rückkehr aus Indien klar machen soll, daß sie ihn nicht heiraten will, ohne ihn in Verzweiflung zu stürzen. Nach neunmonatlicher Abwesenheit kehrt Dr. Carey aus Indien zurück — allein: Amphiel hat vor der Abfahrt wieder einen Anfall gehabt, nachts im Rinnstein geschlafen, sich eine Lungenentzündung zugezogen und ist gestorben. Dr. Carey und Edana werden vereint.

Das tragische Schicksal und das banale Ende des Trinker-Genies Ejlert Lövborg in Ibsens *Hedda Gabler* war wohl die Anregung zu Jones' *Physician.* Walter Amphiel besitzt auch große Anlagen und hohe Ideale wie Ejlert Lövborg, und beide sind nicht stark genug, dem Dämon Alkohol zu widerstehen. — Neben dieses Problem stellt Jones den Gewissenskampf eines Arztes zwischen seiner beruflichen Pflicht und seinen persönlichen Interessen, und dem Titel des Stückes nach zu urteilen soll dies das Haupt-Thema des Dramas darstellen. Dieses Konflikt-Problem zwischen Beruf und Liebe bringt dieses Stück in dieselbe Reihe wie *Judah* und *Michael and his lost Angel.*

Der Charakter des Walter Amphiel wird bei Jones im Gegensatz zu Ibsens Lövborg als unedel geschildert,

was m. E. keine Verbesserung war, da er doch wohl den Kranken für die Folgen seines krankhaften Zustandes nicht verantwortlich machen sollte. Immerhin mag er diese Veränderung eingeführt haben, um das Interesse des Zuschauers mehr auf den Arzt zu lenken.

Lady Valerie erinnert wieder stark an Audrie Lesden in *Michael and his lost Angel* und an die entsprechenden Frauenfiguren Ibsens: Rebekka West dem Charakter nach, Frau Alving den Verhältnissen nach: She had married a blackguard, who neglected her. And certainly she had as much excuse as ever a woman had for forming other ties. Her husband has lived abroad for years, and practically doesn't exist. (Akt. I, S. 8.) Für die Handlung ist Lady Valerie ganz unwichtig.

Der Doktor selbst ist sehr romantisch gezeichnet. Seine Sprache ist gewöhnlich nicht die eines Arztes, sondern die des melodramatischen Helden, so z. B. wenn er (am Ende des zweiten Aktes) den trunksüchtigen Amphiel, den Bräutigam des Mädchens, das er selbst verehrt, trifft und, ihn bei den Händen ergreifend, ausruft: [Dr. Carey; hesitates for a few moments. He looks very searchingly at Amphiel, seizes Amphiel's hands, makes Amphiel look at him. Hymn in church.] Will you put yourself in my hands from this moment? Will you give yourself over to me, do as I bid you, be guided by me in everything, till I have done my best to heal you, made a new man of you, so far as that is possible? Will you do it?

Amphiel: Yes, yes — anything. And you'll save me from myself?

Dr. C.: Trust to me. Whatever human skill and patience can do, I'll do for you, and I'll never leave you while there's a hope that I can drag you out of this mire and make you fit to hold up your head before all men, and before her! Trust to me, my poor lad, trust to me!

Der Inhalt des Stückes ist außerordentlich fesselnd und der technische Aufbau vorzüglich. Besonders die Einführungsszene ist gut gelungen. Freilich zeigt Jones auch

in diesem Stück eine Kühnheit der Technik, indem er wichtige Gespräche von dritten Personen mit anhören läßt, aber man muß zugeben, daß diese Szene geschickt vorbereitet ist. Auf dieses technische Hilfsmittel des „overhearing" wird später [1]) noch näher eingegangen.

7. Mrs. Dane's Defence (1900).

In dem 1900 erschienenen *Mrs. Dane's Defence* gibt uns Jones wieder ein Gesellschaftsdrama Ibsen'scher Anregung.

In den Salons der Lady Eastney zu Sunningwater in der Nähe Londons hat Lionel Carteret, der Adoptivsohn des Sir Daniel Carteret, die reizende Mrs. Dane kennen und lieben gelernt. Über das Vorleben der Mrs. Dane weiß man nur, daß sie vor einem Jahre nach dem Tode ihres Mannes aus Montreal nach England zurückgekehrt ist, sich in Sunningwater niedergelassen hat und durch den Pfarrer des Ortes in die Gesellschaft eingeführt ist. Mrs. Dane erregt die Bewunderung der männlichen Kreise der Gesellschaft und die Eifersucht und den Haß der Mrs. Bulsom-Porter, der von ihrem Neffen James Risby mitgeteilt worden ist, daß er in Mrs. Dane eine frühere Miss Hindemarsh erkannt habe, die zu seiner Attaché-Zeit in Wien dort in einem Ehebruchs-Skandal verwickelt war. James Risby sagt zwar seiner Tante später, daß er sich doch geirrt und nur eine sehr entfernte Ähnlichkeit ihn zu dem Irrtum geführt habe, aber Mrs. Bulsom-Porter, die in der Gesellschaft wegen ihrer Aufspürung von Skandalen berüchtigt ist, läßt sich so leicht nicht überzeugen. Sie wird vielmehr die Dienste eines Privat-Detektivs in Anspruch nehmen, um Licht in die Angelegenheit zu bringen. Mrs. Dane beachtet die Verleumdungen anfangs nicht, aber Sir Daniel Carteret und Lady Eastney überzeugen schließlich Lionel und Mrs. Dane, daß man die Grundlosigkeit der Verleumdung beweisen müsse, und Sir Daniel Carteret, der ein berühmter Anwalt ist, nimmt die Verteidigung in die Hand. James Risby bestätigt in einem Telegramm nochmals, daß Mrs. Dane mit Miss Hindemarsh nicht identisch ist, auch der Detektiv der Mrs. Bulsom-Porter sagt aus, daß seine Zeugen in Wien nicht die geringste Ähnlichkeit der Photographie Mrs. Dane's mit Miss Hindemarsh finden können. Diesen Beweisen gegenüber muß sich Mrs. Bulsom-Porter schließlich geschlagen erklären. Inzwischen hat aber das Kreuzverhör, das Sir Daniel Carteret mit Mrs. Dane anstellt, doch die Tatsache ergeben, daß sie tatsächlich in der Wiener Ehebruchs-Affäre beteiligt war, — sie hatte den Detektiv für sich gewonnen. Lionel will

[1]) S. 53.

trotzdem nicht von ihr lassen, erst die Erzählung Sir Carterets, daß er selbst einst in heißer Liebe zu Lionels Mutter entflammt war und diese schon im Begriff war dem ungeliebten Manne mit ihm zu entfliehen, daß aber schließlich das sittliche Bewußtsein den Sieg errungen und ihnen so den Seelenfrieden bewahrt habe, veranlaßt Lionel zu entsagen. Obgleich also Mrs. Bulsom-Porter diesmal richtig gespürt hat, will man ihr die Wahrheit vorenthalten und das Geheimnis der Mrs. Dane wahren.

In dem Aufbau erinnert das Stück insofern an Ibsen, als hier zum ersten Mal eine Vorgeschichte mitspielt, die erst im Verlauf der Handlung aufgedeckt wird. Diese Vorgeschichte der Mrs. Dane alias Miss Hindemarsh liegt genau wie der Fall Rosmer und wird von Jones selbst mit den Worten „the eternal trio“ (das „dreieckige Verhältnis“ in Hedda Gabler) bezeichnet. Auch Mrs. Bulsom-Porter ist eine typische Ibsen-Figur; sie wird geschildert wie die Klatschbasen in den *Stützen der Gesellschaft*, denen weniger darum zu tun ist, die Tugend zu schützen, als immer etwas Unmoralisches auszuschnüffeln.

Im Übrigen tritt die Charakter-Zeichnung der Personen sehr zurück, da der größte Teil des Stückes ganz in der Art der Detektiv-Stücke von der Erforschung der Vergangenheit der Mrs. Dane ausgefüllt wird, aber wir finden auch hier wieder die beiden Themen, die in vielen Stücken Jones' den Grundton bilden: das Suchen nach Wahrheit und die Liebe zu einer Dame zweifelhaften Charakters.

Anders wie in *Judah* und in *Michael and his lost Angel* werden hier die Rollen für den männlichen Gegenspieler zwei Vertretern überwiesen: Sir Daniel Carteret hat die Wahrheit ans Licht zu bringen, während seinem Sohn Lionel die Rolle des leidenschaftlichen Liebhabers zufällt. Diese Liebe ist bei Jones immer von einer derartigen Leidenschaft, daß sie von ihrem Gegenstand nicht läßt, selbst wenn sich dieser als unwürdig erwiesen hat. Die Liebe adelt das unwürdige Weib, so in *Judah*, so in *Michael and his lost Angel*, so hier in *Mrs. Dane's Defence.*

Als Ersatz für die sonst häufige Bekenntnis-Szene tritt hier die dramatisch nicht minder wirksame Überführung von der Schuld der Mrs. Dane.

Die Sentimentalität des letzten Aktes mit der Aussicht auf eine Heirat Lionels mit der Nichte der Lady Eastney berührt stark melodramatisch.

Auch hier zeigt es sich wieder, wie Jones zu der Entwicklung einer neuen Dramen-Gattung hinneigt, die das Gesellschafts- und Volksstück vereint.

In der Form ist dieses Stück ein Lustspiel mit einem tragischen Zwischenspiel, das allerdings der Kern der Sache ist. Möglicherweise ist das Stück dieser Kernszene wegen geschrieben worden, wobei zuzugeben ist, daß die Handlung in natürlicher und folgerichtiger Weise zu dieser Szene hingeführt wird.

III. Charakteristik der Dramen Jones'.

Wenn wir zusammenfassend auf die Reihe der vorher behandelten Stücke zurückschauen, kommen wir zu dem Ergebnis, daß Jones, was den

Inhalt

der Stücke betrifft, sein Publikum immer fesselt. Er leuchtet geschickt in alle Schichten der modernen englischen Gesellschaft hinein. Zwei Probleme finden sich fast immer wieder in seinen Dramen, erstens der Kampf für die Wahrheit, meistens verbunden mit dem Kampf gegen die Heuchelei, zweitens die Liebesleidenschaft im Kampf mit Sitte und Herkommen. Beide Problem-Stellungen sind angeregt durch Ibsen'sche Vorbilder[1]) (wie vorher im Einzelnen gezeigt wurde) und lassen sich in jedem der behandelten Dramen nachweisen. Jones zeigt in diesem Kampf für die Wahrheit in seinen *Crusaders* denselben Rückzug, den Ibsen im *Volksfeind* unternimmt; beide Stücke bedeuten eine Art von Selbstpersiflage der Dichter und weisen auf die Unannehmlichkeiten für die Reformatoren hin. Von *Michael and his lost Angel* an finden wir in den behandelten Dramen das Wahrheitsproblem mit dem Liebesproblem verknüpft, und zwar stehen die Liebenden immer in der Ibsen'schen Art des „dreieckigen Verhältnisses." Die Lösung des Konflikts erfolgt in allen behandelten Dramen auf dieselbe Weise, durch freiwilliges oder gezwungenes Bekenntnis. Hierdurch werden die Schuldigen von schwerer

---

[1]) In einem Vortrag, den Jones i. J. 1906 an der Harvard University gehalten hat, spricht er sich über Ibsen aus (seine Ausführungen werden unten S. 61 wiedergegeben). Er betont dort ausdrücklich (S. 6) Ibsen's matchless veracity und sagt von ihm (S. 7): He will never be surpassed in his angry scorn for lies.

Seelenqual befreit und entsühnt, der Wahrheit aber wird ihr Recht. Dem Umstande, daß Jones in puritanischer dörflicher Umgebung aufgewachsen ist, ist sein Interesse zuzuschreiben, das er besonders den Seelenkonflikten der Pfarrer entgegenbringt. Der Aufenthalt auf dem Lande während seiner Kinderzeit hat seine Phantasie lebhaft entwickelt, und dadurch erklärt sich seine Vorliebe für fesselnde, melodramatische Stoffe. Dadurch kommt er auf ganz natürliche Weise dem Geschmacke der Mehrzahl der Theaterbesucher entgegen und schafft die für ihn charakteristische Dramengattung des melodramatischen Problemstücks.

In der Auswahl seiner Stoffe zeigt Jones meistens eine glückliche Hand. William Archer[1]) sagt von ihm mit Recht: „Whatever else Mr. Henry A. Jones may or may not be, he is a first-rate theatrical story-teller. Even when his story seems inacceptable and unpleasing, he does not bore us; and when he gets a good story to tell, he holds us like a vice.“ Unser Autor[2]) selbst äußert sich über diesen Punkt wie folgt: „To ensure immediate success in play-writing only two rules need to be observed: Don't fog your audience, and Don't bore them. And as the latter rule covers the former, the science of successful play-writing may be broadly defined as the science of not boring playgoers.“ Mit der Wahl des Stoffes hängt bei Jones die melodramatische Bearbeitung eng zusammen. Er ist eben Romantiker und sucht den Hauptzweck des Dramas in der Erbauung. Daher seine Forderung „beauty, mystery, passion, imagination.“

---

[1]) Theatrical World of 1897 S. 81.
[2]) Renascence of the English Drama S. 93.

	Längerer Monolog	Kürzerer Monolog	Monolog. Aside	Reines Aside	Dialog. Aside	Overhearing zufällig	Overhearing beabsichtigt
Silver King	5	9	12	64	4	4	4
Saints and Sinners	3	6	13	11	1	1	
The Tempter	9	1	8	13	7		
Michael	1		2			1	
The Physician					1	1	1
The Liars			1		2		1
Mrs. Dane's Defence		1	1		1	1	
Joseph Entangled		1	1		1	1	1
The Hypocrites			3		1		1

Was die

Technik

anbelangt, so zeigt sich nach den ersten Lehrjahren schon von *Saints and Sinners* an eine außerordentliche Vertrautheit mit den Bühnenverhältnissen.

Die reinen Asides[1]), d. h. diejenigen Bemerkungen eines Schauspielers, die nur vom Publikum, nicht aber von den übrigen Schauspielern gehört werden sollen, zeigen ein rasches Sinken und hören von *Michael and his lost Angel* an ganz auf. Im *Silver King* stehen die reinen Asides auf der stattlichen Höhe von 64, was sich aus der ereignisreichen Handlung und der Länge des Stückes erklärt. Nach schneller Abnahme wachsen sie noch einmal etwas im *Tempter,* einem Drama, das sich auch in der Technik an ältere Vorbilder anlehnt, und das fast ausschließlich den Teufel in der Art des „Vice" der Moralitäten zum Träger der Asides macht.

Die dialogischen Asides, d. h. diejenigen, in denen ein Schauspieler zu einem anderen spricht, ohne von dem Rest der Mitspieler gehört zu werden, nehmen bei Jones ebenfalls immer mehr ab. Diese dialogischen Asides erscheinen viel wahrscheinlicher als reine Asides, da man sich sehr wohl vorstellen kann, daß selbst in einem mittelgroßen Zimmer ein Zwiegespräch von den anderen Anwesenden nicht verstanden zu werden braucht. Die höchste Zahl der dialogischen Asides befindet sich im *Tempter,* wo sich der Teufel derselben bedient, um seine Opfer gegen einander aufzureizen.

Monologische Asides stehen ihrer Wahrscheinlichkeit nach auf derselben Stufe wie die kürzeren Monologe[2]). Da bei beiden Gattungen der Träger sich

---

[1]) Vgl. Tabelle S. 51.

[2]) Die Unterscheidung der beiden Arten in der Tabelle S. 51 ist nach dem Gesichtspunkt getroffen, daß der kurze Monolog am Szeneneingang, die monologischen Asides am Szenenende oder zwischendurch stehen.

allein auf der Bühne befindet, so fällt die Unwahrscheinlichkeit des Vorbeisprechens an andere Schauspieler hier fort. Auch diese Gattungen zeigen mit der Zeit ein Abnehmen.

Längere Monologe finden sich vornehmlich im *Tempter* als Einfluß der älteren Vorbilder; in den neueren Dramen verschwinden sie ganz.

Lauschen, Horchen (overhearing),[1]) d. h. das Zuhören von Personen bei wichtigen Unterhaltungen, zeigt sich in Jones' Stücken bis in die letzte Zeit hinein, und bildet ein technisches Hilfsmittel, von dem er nicht abgeht. Es wird meistens geschickt begründet oder wenigstens wahrscheinlich gemacht. So sagt z. B. Fanmere in *Joseph Entangled* (S. 105): My dear Hardolph, we were shown into the next room, and we couldn't help overhearing. — Es ist dies ein Beispiel für ein zufälliges oder unbeabsichtigtes Overhearing. Aber weniger schön nimmt sich dieses technische Hifsmittel aus, wenn in demselben Stück der Ehegatte Mayne sich dessen bedient, um ein Gespräch seiner Frau mit dem vermeintlichen Ehebrecher Sir Joseph zu belauschen, und dann gesteht: I was so mad with doubt and jealousy that — I couldn't help it — I went into the next room on purpose to listen to what you and Lacy would say when you were alone. Auch dieses technische Hilfsmittel hat Jones von den großen Dramatikern der Elisabethanischen Zeit übernommen. Neben den vorher angeführten Motivierungen bildet er es auch sonst weiter aus und macht es durch dekorative Hilfsmittel wahrscheinlicher als es sich bei Shakespeare in *Love's Labours Lost* (Akt IV, Sz. 3.) ausnimmt, wo die Lauschenden an einander vorbeisprechen. Aside-Bemerkungen läßt Jones bei den Lauschenden nicht zu. Vom Standpunkt der Wahrscheinlichkeit ist gegen die Anwendung beabsichtigter wie zufälliger „Overhearings"

---

[1]) Die Unterscheidung in der Tabelle S. 51 ist danach durchgeführt, ob die Personen zufällig das Gespräch mit anhören oder es belauschen.

nichts einzuwenden, denn erstere können unter Umständen ein Mittel zur Charakterisierung sein, und wenn jemand in ein Zimmer gewiesen wird, das von der Bühne nur durch einen leichten Vorhang getrennt ist, ist es schließlich wahrscheinlicher, daß er das Gespräch mit anhört als nicht; aber im modernen ernsten Drama ist man dieses technische Hilfsmittel nicht mehr gewohnt, und das Lauschen hinter Vorhängen wird vom Zuschauer unangenehm empfunden.

Während Jones im Laufe seiner Entwicklung Monologe und Asides, dem Beispiele Ibsens folgend[1]), vollständig unterdrückt, zeigt sich bei ihm in der Anwendung der Lauschszene keine Abnahme. Er scheint zu der Verwendung der Vorhänge bei diesen Szenen von der Screen-Szene in Sheridans *School for Scandal* (Akt IV, Sz. 3) veranlaßt, dem Lustspiel, das seine Zugkraft auf der englischen Bühne heute noch nicht verloren hat.

Indessen steht Jones in der Anwendung des „Overhearing" nicht allein unter den modernen englischen Dramatikern. Auch Pinero bedient sich desselben gelegentlich, so z. B. in *The Second Mrs. Tanqueray* (Akt IV, S. 179) in der Unterredung zwischen Paula Tanqueray und ihrer Stieftochter: Ellean: Have you been under the verandah all the while — listening?

Paula: N-no.

Ellean: You have overheard us — I see you have.

Sehr geschickt verwendet Oscar Wilde in *An Ideal Husband* das „Overhearing" zur Charakterisierung der Mrs. Cheveley in ihrer Unterredung mit Lord Goring (III. Akt. S. 194):

Lord Goring: Mrs. Cheveley! Great Heavens! May I ask what you were doing in my drawing-room?

---

[1]) In seinem Vortrag The Corner Stones of Modern Drama (1906), S. 5 sagt Jones von Ibsen: in his later prose plays he has freed the European drama, not only from the minor conventions of the stage, such as the aside and the perfunctory soliloquy, but . . . . Vgl. S. 61.

Mrs. Cheveley: Merely listening. I have a perfect passion for listening through keyholes. One always hears such wonderful things through them.

Hinsichtlich der Ort- und Zeit-Einheit erlaubt sich Jones natürlich die Freiheiten des modernen Dramatikers. Mit den Bühnen-Verhältnissen ist er auf's Beste vertraut, und er gibt zu seinen Stücken die genauesten Bühnenanweisungen sowie Skizzen für die Inszenierungen, bei denen das häufige Arbeiten mit den Vorhängen schon die Anwendung des „Overhearings" im Stücke vermuten läßt. Jede Bewegung der Schauspieler schreibt er vor, ebenso gibt er Anordnungen über Requisiten und über die technische Handhabung der Beleuchtung.

Die Sprache[1]) der Diener-Typen, die übrigens nicht häufig vorkommen, weist die Merkmale der Vulgärsprache auf: 1. Hochtönende Rede, womit besonders die Vorliebe für Fremdwörter verbunden ist, die verunstaltet werden[2]). Da im Englischen die Fremdwörter zum allgemeinen Wortschatz gehören, spielt ihre Umgestaltung im Volksmunde naturgemäß eine viel größere Rolle als im Deutschen. Shakespeare verwendet sie häufig bei seinen Clowns, vor allem in *Much Ado about Nothing,* und später spielt die Entstellung der Fremdwörter wieder eine große Rolle bei Sheridan im Munde der Mrs. Malaprop *(Rivals).* 2. Anwendung der doppelten Verneinung, die nicht zur

---

[1]) Als steif empfindet man seine gelegentlichen Aufzählungen, die dem Stile seiner kritischen Untersuchungen zu entstammen scheinen und dem Dialog etwas Schwerfälliges verleihen (vgl. oben S. 43).

[2]) Z. B. in dem Verhör, das Mr. Mayne mit seinem Hausverwalter Knapman und dessen Frau anstellt (*Joseph Entangled;* Act III S. 102 und 104).

Mayne: Will you tell me what the circumstances were?

Knapman: Well, sir, on the one hand there was yourself, sir, and your happiness and all the consequences that were entailed — etc.

Mrs. Knapman: Oh, if you please, sir, I'd rather not mention anything that would perpetrate against her ladyship; a better or kinder mistress never lived, though liable to the temptation of her sect, the same as all of us —

Aufhebung der Verneinung dient[1]). 3. Das Durcheinanderwerfen der Singular- und Pluralformen des Präsens aller Verben (bei *be* auch im Praeteritum), immer mit dem Bestreben zum Uniformieren[2]). 4. Die Neigung, die noch bestehenden Formen des starken Verbums in die schwache Konjugation überzuleiten[3]).

Die Mundart verwendet er selten zur stilistischen Charakterisierung. In *Michael and his lost Angel* gibt er in der Rede des Schiffers Withycombe die Eigentümlichkeiten des südwestlichen Dialekts (Devon, Somerset)[4]), dem Schauplatz der Handlung entsprechend, im Wesentlichen richtig wieder.

---

[1]) Diener in *Bed of Roses:* It don't seem hardly the thing.

[2]) *Hearts of Oak:* No, she don't mean it. What was they doing? They was sitting under the hedge.

Bed of Roses: I puts him off. I fills it up. I says.

[3]) *Hearts of Oak:* I knowed it was Ned.

[4]) Am Beginn des zweiten Aktes fordert der Fährmann Withycombe seine Fahrgäste auf, schnell sich zur Abfahrt bereit zu machen; er äußert sich dabei in seiner Mundart wie folgt:

Now, gentlemen, if yu 'me[1]) ready to start! If you daunt come sune[2]), us shall lose the tide down . . . .

Saturday morning. To day's Wednesday. Right you are[1]). Well and good. Saturday morning. Yu 'me[1]) coming on to Saint Margaret's along with us, Mr. Gibbard? . . . .

Well, I warn[3]) ye 'tis rough . . . .

Well, I waun't say that, but so fur[4]) as[5]) I can judge 'tis about as rough . . . .

A few minutes agone[6]) he wor[7]) watching the excursion steamer back to Lowburnham . . . .

Now, sir, if yu plaise[8]), we 'me[1]) losing the tide — us shan't get to Margaret's avore[9]) supper-time.

[1]) F. Th. Elworthy, The Dialect of West Somerset, S. 19: *yùe bee,* or *yùe m, yùe haam* (emphatic *you are*).

[2]) Dieselbe Aussprache wie schriftsprachliches *soon;* soll nur äußerlich als mundartlich hingestellt werden.

[3]) F. Th Elworthy, The West Somerset Word-Book, S. 819. Warn *[wau'rn]* To warrant. A most common asseveration tacked on to almost any sentence is, „I'll warn ee", or „I'll warn un".

Was die

Charaktere

betrifft, so stehen dieselben in den Melodramen und manchmal auch noch in den Lustspielen nicht auf der gleichen Höhe wie in den Problem-Dramen, zeigen vielmehr Anklänge an die konventionellen Figuren T. W. Robertsons. Sagt doch unser Autor selbst in einem Vortrag *The Dramatic Outlook*[1]) auch in Bezug auf sein Schaffen: „A distinct vein of Mr. Robertson's influence runs through almost every

---

[4]) Elworthy S. 810. (Jones schreibt hier fälschlich *f*, während richtig *avore.*) Vur *[vuur]* adv. Far. This is the old positive of *further*, and is used much more commonly than *vaar* in all its comparisons.

Well 'twas about so vur's I be vrom you, to this minute.

[5]) Elworthy S. 691. So *[su]* adv. Used always for the literary as in all similes and sentences like „As black as a coal." Up to this time in the dialect we have only adopted the second *as*, while in Old and Mid. Eng. *so* was used both before and after the adjective.

[6]) Elworthy S. 16. Agone *[ugau'n]*, adv. Ago. This form is nearly invariable.

Dr. Murray says: „The full form *agone* has been contracted to *ago* in some dialect . . . . In the end of the fourteenth century *ago* became the ordinary prose form from Caxton; but *agone* has remained dialectally, and as an archaic and poetic variant to the present day."

Such phrases as *long agone, forty year agone, ever so long agone,* &c, are quite familiar to all West-country folk.

[7]) Wright, S. 199: Cornwall: *I wor, thee wert; we, &c was.* East Somerset: *I wur, thee wast, he wur; we &c wur.*

[8]) Wright, S. 545: *Please;* Also written *plaise* Cornwall; *plaize* nw. Devonshire. — F. Th. Elworthy, The West Somerset Word-Book; S. XV: *Ea* of lit. English pronounced long *e*, is in the dialect often long *a*, as *sea, tea, deal, heal, meal, seal, read, lead.*

[9]) *afore,* Adv., conj. and prep. In general use in var. dial. Also written *avore, avoore* sw. counties.

Nach F. Th. Elworthy, The Dialect of West Somerset, S. 70 wird *f* im Anfang (auch zusammengesetzter) Wörter immer zu *v;* daher wäre auch in Nr. 4 die Schreibung *vur* besser.

[1]) Renascence of the English Drama S. 165.

comedy, and even through almost every melodrama that has since been produced; and it was doubtless necessary and helpful to the formation of a future school of English drama that this phase of rendering English life should be passed through.“ Von diesen Charakteren gilt dasselbe, was Augustin Filon (a. a. O. S. 97) von Robertsons [1]) Schaffensweise und Charakterzeichnung sagt: „Il jetait trois mots l'un auprès de l'autre: un nom, une profession, une passion dominante, telle que l'amour, l'ambition, l'argent, l'orgueil. Avec ces trois mots il croyait tenir tout l'homme primitif et conventionnel, l'homme tel que la nature l'a fait, tel que la société l'a refait ou défait. Psychologie très élémentaire, mais saine. . . .“

In den Problem-Dramen aber zeigen die Charaktere einen Anflug von Ibsen'scher Kraft und Lebenswahrheit. Ähnlich wie Ibsen einen Charakter in seinen späteren Stücken wiederaufnimmt und weiter ausbildet, so greift auch Jones immer wieder zu denselben Gestalten zurück, die sich wie eine Kette durch die verschiedenen Stücke hinziehen. Besonders die Figur des Pastors ist es, die ihn zur Darstellung reizt. Ihn entwickelt er von dem in der Art Hiobs, nach Muster des *Vicar of Wakefield,* vom Unglück verfolgten Greise in *Saints and Sinners* zu den kraftvollen, leidenschaftlichen Charakteren des Judah und Michael, deren Seelenkämpfe in hervorragender Weise vorgeführt werden. Es ist der Kampf zwischen der religiösen Erziehung, des Strebens nach sittlicher Vollkommenheit überhaupt, mit der Natur und ihren Einflüssen der Leidenschaft und Liebe, die wohl niedergehalten, aber nie vernichtet werden können. Ebenso gewaltig entbrennt der Kampf zwischen Leidenschaft und Sittengesetz der Gesellschaft auf Seiten des Weibes. Die Frauencharaktere, die Jones zeichnet, gewinnen in der Entwicklung des Autors immer mehr die Größe Ibsen'scher Gestalten.

---

[1]) Vergl. dazu auch Konrad Grein, Thomas William Robertson, Marburger Diss. 1911, S. 79.

Augustin Filon[1]) sagt von Jones und seinen Charakteren: „C'est surtout quand il dessine des figures de femmes qu'il me paraît hanté par le souvenir des héroïnes du maître norvégien. On peut dire, d'une manière générale, qu'un souffle d'ibsénisme passe à travers son œuvre depuis sept ou huit ans." Es kann sich natürlich immer nur um Anregungen für die Verwendung Ibsen'scher Charaktere bei Jones handeln; die Figuren, die er zeichnet, sind durchaus bodenständig. Aber die Verhältnisse liegen in Norwegen und England vielfach gleich, und in beiden Ländern finden sich oft dieselben Typen. Engstrand, der Mann des Volkes, der immer wieder in die Sünde verfällt und sie immer wieder bereut, ist eine ganz ähnliche Figur wie in *Saints and Sinners* der alte Peter Greenacre, der sich vom Pastor Fletcher durchfüttern läßt. Lövborg, der begabte und schwache Geist, der in den Fesseln des Trinkertums liegt, ist der Amphiel im *Physician.* Die komplexen Frauengestalten Nora, Hedda Gabler und Rebekka West haben Jones verschiedentlich angeregt. Eine solche Anregung durch Ibsen liegt auch so nahe durch die Beschäftigung Jones' mit der Adaption der Nora.

Wenn T. W. Robertson auch vielleicht der erste gewesen ist, der das englische Theater von dem Abgrunde des hellen Unsinns zurückführte, so ist doch von seinem Werke zu sagen: „Yet withal what a trifling and flimsy work it is! It takes no hold of real life, it illustrates no point in dramatic art, except the possibility of keeping an audience of Britons amused for two hours with cleverly flippant and feebly sentimental small-talk" [2]).

Jones dagegen versucht es als einer der ersten, angeregt durch Ibsen, das wirkliche Leben zu erfassen und Charaktere auf die Bühne zu stellen. Mit dem heiligen Ernste eines Reformators geißelt er besonders die Heuchelei des englischen Mittelstandes, und dieses reformatorische Bestreben

---

[1]) Revue des Deux Mondes 1. Novbr. 1895, S. 189.

[2]) William Archer in English Dramatists of To-day S. 25.

drängt ihn oft zu Übertreibungen und zu pathetischen, melodramatischen Situationen. Der Ausgangspunkt seines dramatischen Schaffens war das Volksstück (Melodrama), und diese Herkunft verleugnet sich bei ihm nie.

In Wort und Schrift kämpft er unermüdlich für eine Besserung der englischen Theaterverhältnisse[1]), die er für den Hauptgrund des gegenwärtigen Tiefstandes des Dramas hält. Staatliche Subvention von Theatern, bessere Ausbildung der Schauspieler, Einführung eines Repertoires sind Forderungen, die er mit vielen anderen hervorragenden Theaterfreunden teilt. Ob seine Vorträge zur Heranbildung eines besseren Geschmacks im Publikum Erfolg haben werden, muß die Zukunft entscheiden.

Das Werk Jones' ist ein Kennzeichen für die Gährung, die sich in den letzten Jahrzehnten im englischen Drama zeigt, und die hoffentlich wieder zu einem würdigen nationalen englischen Drama führen wird. Jones' Name bildet einen Markstein für den Beginn des neuesten Dramas.

---

[1]) Siehe Anhang S. 63.

Anhang.

I. Jones' Aeusserungen über Ibsen.

The Corner Stones of Modern Drama, S. 5 ff.

Here I must beg time and space for a rather long, but quite relevant, parenthesis. No glance at any corner of the modern drama can leave out of sight the ominous figure of Ibsen. A great destroyer; a great creator; a great poet; a great liberator; in his later prose plays he has freed the European drama, not only from the minor conventions of the stage, such as the aside and the perfunctory soliloquy, but from the deadlier bondage of sentimentality, of one-eyed optimism, and sham morality. As there is no modern playwright who understands his craft that does not pay homage to Ibsen's technique, so there is no serious modern dramatist but has been directly or indirectly influenced by him, and whose path has not been made clearer, and straighter, and easier by Ibsen's matchless veracity, courage and sincerity. Throughout these later plays, again and again he shows us how far more poignant and startling are inward spiritual situations and the secret surprises and suspenses of the soul, than outward physical situations and the traps and surprises of mechanical ingenuity.

Like all the greatest artists, he is greatest, not where he is most realistic, but where he is most imaginative. It is true he does not reach through the middle zones of cloud and tempest: he does not attain those sunny heights of wisdom and serenity where Sophocles and Shakespeare and Goethe sit radiantly enthroned, watching all the turbid stream of human life as it flows a thousend leagues beneath their feet. Ibsen for the most part looms darkly through a blizzard, in a wilderness made still more bleak and desolate by the gray lava streams of corrosive irony that have poured from his crater. Yet by this very fact he becomes all the

more representative of his age, and of the present cast and drift of European thought and philosophy. His generation has heard and received his insistent new gospel. „Live your own life!“ But human hearts will always long for that strain of higher mood which we seem to remember, „Whosoever shall seek to save his life shall lose it; whosoever shall lose his life shall preserve it.“

Ibsen is a citizen af a small country; this gives him many signal advantages, and some monstrous disadvantages. If his eyes avert their keen from half of human life, yet his vision is the more keen and strenuous for the half that lies before them. If he is a sour and shabby courtier to beauty, he is never a traitor to truth. He will never be surpassed in his angry scorn for lies. He has great fascination, but little charm. Joyous youth will never hobnob with him. For happy lovers, he grows no sweet forget-me-nots. The poor in spirit, he crushes. They who have rooted themselves at ease in the rank stubble of modern commercialism shudder at him, as a weed at the ploughshare, as a cancer at the knife. For two-thirds of human kind, he has only a command of self contempt, and a sentence of despair and destruction. But the strong, he fortifies: the stead-fast, he establishes: he is a scourge to slaves, but for them that are free, he enlarges the bounds of freedom. They honour him who honour the truth, and they welcome him who welcome the growl of the thunder and the dart of the lightning rather than stagnancy and miasma, and the fitful shimmer that dances round corruption. A test of Ibsen's quality is supplied by the characters of the men who have most hated and vilified him. Some tribute may perhaps be offered, belated, but, I hope, not too late, by those whom his tense and shattering genius has at length conquered, and brought to own with great regret that they have in part misjudged, in part underestimated him. He will long stand forth, a frowning landmark in the domain of the drama. Weak creatures may now be counselled to shun him, and to cease from cursing and shrieking at him. He remains.

The Censorship Muddle and a Way out of it, S. 12.

Of all the plays vetoed by the Censor, incomparably the greatest and loftiest two, from the standpoint of literature, are „Oedipus“ and „The Cenci.“ It will be noticed that both these acknowledged masterpieces deal with incest, not because the dramatists are actuated by dirty motives, but because terror is one of the two necessary ingredients of tragedy. It is because Ibsen unflinchingly strikes terror, imaginative terror, that he is stepping up to join the great tragic writers. Will they not look a little askance at him? Will they not say, „Yes, here is your terror, rightly enough, but where is your pity? Did you leave it on earth where they need it so much?“ „I never had much pity“, Ibsen will be obliged to own. Then they will ask him, „Why do you come in this grubby tattered homespun? where are your gorgeous robes and sceptred pall?“ and they will point out to him that tragedy should always come sweeping by gorgeous robes and sceptred pall. But I think they 'll let him in, for he has great qualities, flamebright imagination, blistering irony, massive fortitude, matchless sincerity.

2. Jones' Vorschläge zur Besserung der Theaterverhältnisse.

The Foundations of a National Drama, S. 19 ff.

What are the necessary foundations of a national English drama?

Speaking through you to the great body of English playgoers, I would say to them: If we are to have an English drama at all it is necessary:

1. To distinguish and separate our drama from popular amusement; to affirm and reaffirm that popular amusement and the art of the drama are totally different things; and that there is a higher and greater pleasure to be obtained from the drama than from popular amusement.

2. To found a national or répertoire theatre where high and severe literary and artistic standards may be set; where great traditions may be gradually established and maintained amongst authors, actors, critics and audiences.

3. To insure so far as possible that the dramatist shall be recognized and rewarded when and in so far as he has painted life and character, and not when and in so far as he has merely tickled and bemused the populace.

4. To bring our acted drama again into living relation with English literature; to dissolve the foolish prejudice and contempt that literature now shows for the acted drama; to win from literature the avowal that the drama is the most live, the most subtle, the most difficult form of litterature; to beg that plays shall be read and judged by literary men who are also judges of the acted drama. To bring about a general habit of reading plays such as prevails in France.

5. To inform our drama with a broad, sane, and profound morality; a morality that neither dreads nor wishes to escape from the permanent facts of human life, and the permanent passions of men and women; a morality equally apart from the morality that is practised amongst wax dolls; and from the morality that allows the present sniggering, veiled indecencies of popular farce and musical comedy.

6. To give our actors and actresses a constant and thorough training in widely varied characters, and in the difficult and intricate technique of their art; so that in place of our present crowd of intelligent amateurs, we may have a large body of competent artists to interpret and vitalize great characters and great emotions in such a way as to render them credible, and interesting, and satisfying to the public.

7. To break down so far as possible, and at any rate in some theatres, the present system of long runs with its attendant ill-effects on our performers; to establish throughout the country répertoire theatres and companies to the end that our actors may get constant practice in

different parts; and to the end that the author may see his play interpreted by different companies and in different ways.

8. To distinguish between the play that has failed because it has been inadequately or unsuitably interpreted, and the play that has failed on its own demerits; to distinguish between the play that has failed from the low aims or mistaken workmanship of the playwright, and the play that has failed from the low tastes of the public, or from the mistakes of casting or production.

9. To bring the drama into relation with the other arts; to cut it asunder from all flaring advertisements, and big capital letters, and from all tawdry and trumpery accessories; to establish it as a fine art.

You will have noticed that many of these proposals overlap and include each other. Virtually they are all contained in the one pressing necessity for our drama that it shall be recognized as something distinct from popular amusement. And this one pressing necessity can be best and most effectually met by the fostering of the drama as a national art in a national theatre. If such a theatre should be established and endowed either by the government or by private gift, I would very gladly offer it a new play without any consideration of fees whatever.

Lebenslauf.

Ich, Karl Gustav Hans Teichmann, evangelischer Konfession, geboren am 6. April 1880 zu Berlin als Sohn des verstorbenen Kaufmanns Franz Teichmann, besuchte das Sophien-Realgymnasium zu Berlin, das ich Ostern 1899 mit dem Zeugnis der Reife verließ. Ich lernte dann in einem Bankgeschäft und war bis Oktober 1908 kaufmännisch tätig. Von Oktober 1908 ab studierte ich 6 Semester in Berlin und seit Oktober 1911 in Gießen. Die Herbstferien in den Jahren 1910 und 1911 verbrachte ich in England, und in den Frühjahrsferien 1912 sammelte ich in London im Britischen Museum die notwendigen Unterlagen für meine Arbeit.

Meine Lehrer waren die Herren Professoren und Dozenten:

Behaghel, Behrens, Brandl, Delmer, Ebeling, Haguenin, Harnack, Harsley, Hecker, Herrmann, Heusler, Horn, Lasson, Messer, R. M. Meyer, Montgomery, Morf, Münsterberg, Pariselle, Rambeau, Riehl, Roediger, Roethe, Schmitt, Schulze, Siebeck, Spies, Thomas, Tobler, Wagner, Wilamowitz-Moellendorff.

Ihnen allen schulde ich Dank, besonders Herrn Professor Horn, der mich zu dieser Arbeit anregte und mir bei ihrer Ausführung wertvollen Rat erteilte.

Lebenslauf.

Ich Karl Gustav Hans Teichmann, evangelischer Konfession, geboren am 6. April 1881 zu Berlin, als Sohn des verstorbenen Kaufmanns Franz Teichmann, besuchte das Sophien-Realgymnasium zu Berlin, das ich Ostern 1899 mit dem Zeugnis der Reife verließ. Ich lernte dann in einem Bankgeschäft und war bis Oktober 1908 kaufmännisch tätig. Von Oktober 1908 ab studierte ich 6 Semester in Berlin und seit Oktober 1911 in Gießen. Die Herbstferien in den Jahren 1910 und 1911 verbrachte ich in England, und in den Frühjahrsferien 1912 sammelte ich in London im Britischen Museum die notwendigen Unterlagen für meine Arbeit.

Meine Lehrer waren die Herren Professoren und Dozenten:

Behaghel, Behrens, Brandl, Delmer, Ebeling, Haguenin, Harnack, Harsley, Hecker, Herrmann, Heusler, Horn, Lasson, Messer, R. M. Meyer, Montgomery, Morf, Münsterberg, Pariselle, Rambeau, Riehl, Roediger, Roethe, Schmidt, Schulze, Siebeck, Spies, Thomas, Tobler, Wagner, Wilamowitz-Moellendorff.

Ihnen allen [illegible] Dank, besonders [illegible] Horn, der mich zu dieser Arbeit [illegible] Ausführung [illegible]